



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2019

---

## **Beurteilen oder Verurteilen? Vom Richten über Kunst und Künstler im sowjetischen Kunstbetrieb**

Frimmel, Sandra

**Abstract:** Using examples from the 1930s and the 1960s (the decades of show trials and the Khrushchev 'thaw'), this article examines what 'alternative jurisdictions' – that is, courtroom-like debates outside the courtroom – existed in the Soviet Union, not only to debate, but also to make lasting determinations about what art is and who is empowered to judge it. Cultural and social restrictions – in the form of codes of conduct or an artistic "general line" (term after Sergei Eisenstein) – manifest themselves in these acts of judgement and condemnation. This raises the following questions, among others: What happens to the artist subject as a result of the various forms of 'alternative jurisdictions', and what is the task of the (artistic) collective? The investigation of typical Soviet quasi-judicial practices enables a deeper understanding of the mechanisms of contemporary Russian art trials, which attempt to silence artists who are critical of religion or society

DOI: <https://doi.org/10.1515/ZKG-2019-4004>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-187336>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Frimmel, Sandra (2019). Beurteilen oder Verurteilen? Vom Richten über Kunst und Künstler im sowjetischen Kunstbetrieb. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 82(4):554-575.

DOI: <https://doi.org/10.1515/ZKG-2019-4004>

## Beurteilen oder Verurteilen? Vom Richten über Kunst und Künstler im sowjetischen Kunstbetrieb

Kunst liefert im postsowjetischen Russland häufig oft einen Anlass für Strafrechtsprozesse. Endeten die Prozesse der 2000er-Jahre gegen die Organisatoren der Ausstellungen *Achtung, Religion!* und *Verbotene Kunst 2006* wegen des »Schürens von Hass oder Feindschaft« gegen eine nationale, rassische oder religiöse Gruppe für die Angeklagten noch relativ glimpflich mit Geldstrafen, so verschärfte sich die Situation spätestens mit dem Prozess gegen drei Mitglieder der Punk-Aktivistinnen-Gruppe Pussy Riot deutlich. Zwei der drei jungen Frauen, die für ihre Aktion *Punk-Gebet* (*Pank-moleben*) 2012 wegen »Störung der öffentlichen Ordnung (Rowdytum)« aufgrund von religiösem und nationalem Hass vor Gericht standen, wurden zu zwei Jahren Straflager verurteilt. Durch den darauffolgenden Prozess gegen den radikalen Aktionskünstler Pëtr Pavlenskij nahmen die russischen Kunstgerichtsprozesse schließlich eine neue Dimension an. Pavlenskij wurde infolge seiner Aktion *Bedrohung* (*Ugroza*) vom November 2015 – er hatte Feuer vor dem Haupteingang der Zentrale des Inlandgeheimdienstes FSB am Ljubjanka-Platz gelegt – zuerst wegen »Sachbeschädigung (Vandalismus) aus politischem und ideologischem Hass«, dann aber wegen der »Beschädigung eines Kulturdenkmals« angeklagt und zu einer Geldstrafe verurteilt. Das Gericht ließ von ihm ein stationäres psychiatrisches Gutachten erstellen (nicht das erste), wohl in der Hoffnung, es könne den Künstler als unzurechnungsfähig in die Psychiatrie einweisen, anstatt sich mit den politisch-kritischen Motiven seiner Aktion auseinandersetzen zu müssen. Diese Hoffnung platzte allerdings, und Pavlenskij wurde als psy-

chisch gesund eingestuft. Dennoch zeigt sich hier deutlich ein staatlich verordneter Versuch, Künstler als »psychisch krank« abzustempeln, und zwar nicht nur als psychisch kranke Künstler, sondern als Menschen, die sich aufgrund ihrer psychischen Krankheit für Künstler halten.<sup>1</sup>

Anhand der genannten Kunstgerichtsprozesse wird der Versuch deutlich, missliebige, religions- oder gesellschaftskritische Künstler mundtot zu machen, sie buchstäblich aus der Gesellschaft auszuschließen, sei es durch Gefängnisstrafen oder durch die Einweisung in die Psychiatrie. Diese Praxis, all jene (Künstler) als »kranke« Elemente zwangszuthrapieren, die gegen konventionelle Normen und Werte verstoßen, war bereits in der Sowjetunion gang und gäbe.<sup>2</sup> Auch Straf- oder Zivilrechtsprozesse gegen Künstler, in denen ihre Arbeit explizit Teil der Anklage war, das heißt in denen sie wegen eines Vergehens vor Gericht gestellt wurden, das sie in oder durch ihre Werke verübt haben sollten, wurden in der Sowjetunion geführt, jedoch nur in Ausnahmefällen. Derartige Ausnahmen fallen in die frühe und die späte Sowjetzeit. 1934 waren die Mitglieder der Gruppe des malerisch-plastischen Realismus angeklagt worden, »antisowjetische Handlungen« verübt zu haben, »und zwar die Propaganda antisowjetischer Ideen in der Kunst und den Versuch, um sich herum antisowjetisch eingestellte Intelligenzler zu versammeln«.<sup>3</sup> Drei der Künstler, Vera Ermolaeva, Lev Galperin und Vladimir Sterligov, wurden 1935 zu drei Jahren Lagerhaft verurteilt, die für Ermolaeva 1937 und für Galperin 1938 mit einer weiteren Verurteilung zum Tod durch Erschießen endete. Beinahe ein halbes Jahrhundert später, 1983, wurde der

Karikaturist Vjačeslav Sysoev wegen der »Herstellung und Verbreitung von Pornografie« zu zwei Jahren Lagerhaft verurteilt.<sup>4</sup>

Doch solche Prozesse, in denen die künstlerische Produktion explizit eine Rolle spielte, sind eine Seltenheit. Hieraus lässt sich schließen, dass der Austragungsort für ähnlich normierende Debatten wie in jüngster Zeit vor den russischen Strafgerichten – in denen verhandelt wurde, was Kunst und Künstler sollen und dürfen und was nicht – in der Sowjetunion nicht der Gerichtssaal war. »In der Sowjetunion«, in der »nichts beliebter war als Diskussionen«,<sup>5</sup> wie Kurt London anhand seiner Beobachtungen aus den 1930er-Jahren schreibt, durchzogen derartige Kontrollmechanismen vielmehr alle gesellschaftlichen Strukturen. Ausgehend von dieser zentralen Beobachtung werde ich anhand von Beispielen aus den 1930er- und 1960er-Jahren (der Jahrzehnte der Schauprozesse und des Tauwetters) im Folgenden untersuchen, welche »alternativen Gerichtsbarkeiten« in der Sowjetunion existierten, um nicht nur zu debattieren, sondern auch verbindlich festzulegen, was überhaupt Kunst sei und wer befugt ist, darüber zu urteilen. Denn die Doktrin des Sozialistischen Realismus war mitnichten ein statisches Konstrukt, sondern bedurfte (in Abhängigkeit von der politischen Situation) immer wieder, wenn auch in engen Grenzen, der neuerlichen Aushandlung. Eine leitende Rolle bei dieser Fragestellung spielten kulturelle und gesellschaftliche Restriktionen – in Form eines Verhaltenskodexes oder einer künstlerischen Generallinie –, die in diesen Akten des Be- und Verurteilens manifest werden: Was geschieht infolge der verschiedenen Formen »alternativer Gerichtsbarkeiten« mit dem Künstler-Subjekt, und welche Aufgabe kommt dabei dem (künstlerischen) Kollektiv zu? Mein Ziel ist es darüber hinaus, durch die Untersuchung typisch sowjetischer quasigerichtlicher Praktiken ein tieferes Verständnis der Funktionsmechanismen der gegenwärtigen russischen Kunstgerichtsprozesse zu ermöglichen.

## I. Künstler vor sowjetischen Genossengerichten

In der Sowjetunion gab es eine Vielzahl »alternativer Gerichtsbarkeiten«, in denen soziale Gruppen wie Arbeitskollegen, Hausgemeinschaften und Berufsverbände über minderschwere Vergehen oder Anliegen ihrer Mitglieder befanden. Solche quasigerichtlichen Instanzen urteilten jedoch weniger gemäß einem Gesetzestext, als vielmehr nach ihrem sozialistischen Rechtsbewusstsein (*socialističeskoe pravosoznanie*). Darin drückt sich eine Abkehr von einem kodifizierten Recht und eine Hinwendung zu einem moralischen Rechtsbewusstsein kommunistischer Prägung aus. Eine Form dieser »alternativen Gerichtsbarkeiten« waren die Genossengerichte (*tovariščeskie sudy*), die vor allem als »Organ der Erziehung der Bürger im Geist der sowjetischen Disziplin«<sup>6</sup> dienten. Sie existierten von 1919 – mit einer kurzen Unterbrechung während der Phase der Neuen Ökonomischen Politik (NÖP) in den 1920er-Jahren – bis zum Ende der Sowjetunion<sup>7</sup> und regelten »Verstöße gegen die Arbeitsdisziplin oder kleinere Vergehen im Betrieb«<sup>8</sup> sowie Fälle von Ordnungsverletzung oder Beleidigung.

Ein Künstler, der sich 1965 vor solch einem Genossengericht seiner Arbeitskollegen in der Fabrik wiederfand, ist der auch als Dichter bekannte Vagrič Bachčanja (1938–2009). Der damals 27-Jährige arbeitete als Grafiker in dem Betrieb *Der Kolben* (*Poršen*) in Charkov. Er hatte es sich – nach den damaligen Vorstellungen – zu Schulden kommen lassen, Kontakte mit einem Ausländer, einem Franzosen, gehabt zu haben, mit dem er einige seiner grafischen Arbeiten gegen einen Anzug und einige Ausgaben der Zeitschrift *Paris Match*, die ihm als Vorlagen für seine Werke dienten, getauscht hatte.<sup>9</sup> Als Vorbereitung auf das Genossengericht wurden seine Arbeiten in einer kleinen, beinahe als Einzelausstellung zu bezeichnenden Präsentation im Klub der Fabrik gezeigt (Abb. 1). Nachdem ein vom



1 Vagrič Bachčanja, ohne Titel (*Komposition*), frühe 1960er-Jahre, Emaillé-Druck, genaue Maße unbekannt (Beispielabbildung aus der Zeit des Genossengerichts; die inkriminierten Werke wurden konfisziert und höchstwahrscheinlich zerstört)

örtlichen Künstlerverband dazu verpflichteter Kunsthistoriker und Sammler den Arbeitern einen Vortrag über die Minderwertigkeit abstrakter Kunst gehalten hatte (über die er ironischerweise selbst Bücher und Postkarten sammelte), urteilten die Genossen über Bachčanjans Kunst. Die Kollegen fragten ihn: »Was ist da gemalt, was wolltest Du uns damit sagen?«,<sup>10</sup> wie es in einem tendenziösen Bericht in der Zeitung *Krasnaja znamja* heißt, oder urteilten: »Was echte Kunst anbetrifft, so ist sie jedem von uns verständlich und nah. Aber diese Schmiererei wird kaum jemand unterstützen.«<sup>11</sup> Das Genossengericht kam zu dem Schluss, dass der »Schandfleck auf der Weste des Kollektivs« nur durch »ehrlische Arbeit in der Fabrik«<sup>12</sup> entfernt werden könne. Bachčanja wurde zu einem Monat Grubenausheben verurteilt. Allerdings bleibt in dem Artikel offen, ob er verurteilt wurde, weil er durch den Kontakt zu einem Ausländer ideologisches Fehlverhalten an den Tag gelegt hatte oder weil seine Kunst nicht den gängigen Normen entsprach (oder aus beiden Gründen).

Dieses Genossengericht über einen Künstler an seinem Arbeitsort, das eine aufschlussreiche Diskussion der (»unzulässigen«) Kunst durch das arbeitende Volk liefert, ist jedoch ein Einzelfund. Von Genossengerichten innerhalb der Künstlerverbände ist ebenfalls wenig bekannt, weswegen sich schwerlich gesicherte Aussagen über die Spezifika dieser verschiedenen Formen von Genossengerichten und die Rolle des Künstler-Subjekts darin treffen lassen.<sup>13</sup> Trotz des spärlichen Materials lässt sich aber etwas Bemerkenswertes feststellen: Im Gegensatz zur Debatte über die Kunst unter den Arbeitern in der Fabrik scheint es in den Sitzungen der Genossengerichte der Künstlerverbände nicht etwa um künstlerische Fragen gegangen zu sein, sondern vielmehr um materielle, finanzielle oder administrative: Wer hat ein Anrecht auf ein Atelier, auf die Bewilligung einer Studienreise, wer benötigt einen Vorschuss, oder wer muss eventuell Geld zurückzahlen?<sup>14</sup> Beispielhaft hierfür ist der Fall des damals 26-jährigen Künstlers Nikolaj Nedbajlo (\*1940). Dieser war 1966 wegen »Parasitentums«, das heißt wegen Verweigerung einer für die Öffentlichkeit nützlichen Tätigkeit, von einem Volksgericht zu vier Jahren Verbannung aus Moskau verurteilt worden. Erst nachdem sich das (dem Volksgericht untergeordnete) Genossengericht des Moskauer Künstlerverbandes MOSCh im Nachhinein für Nedbajlo eingesetzt hatte, wurde das Verfahren vor dem Volksgericht wiederaufgenommen, die Anklage als üble Nachrede eingestuft und Nedbajlos Strafe aufgehoben.<sup>15</sup> In diesem Fall leistete das künstlerische Genossengericht einem Künstler Hilfestellung in einer außerkünstlerischen Angelegenheit.

Die Sichtung zahlreicher Protokolle aus verschiedenen Kommissionen und Zeitzeugengespräche erlauben die Einschätzung, dass die Genossengerichte der Künstlerverbände in der Regel nicht der Austragungsort für Debatten über das Erlaubte und das Verbotene, über die Ziele und den Zweck der sowjetischen Kunst

waren. Für diese Fragen waren stattdessen die zahlreichen Annahme-, Beurteilungs-, Ankaufs-, Ausstellungs- und sonstigen Kommissionen zuständig. In Anlehnung an den Pariser Salon<sup>16</sup> durchliefen die Kunstwerke verschiedene Begutachtungsetappen, die einen gerichtsähnlichen Charakter hatten, da in ihnen über das Werk und damit auch über das Wohl und Wehe des Künstlers entschieden wurde. Die Begutachtung begann mit der Absegnung des Themas sowie seiner geplanten Umsetzung anhand von Skizzen und der Festlegung eines finanziellen Vorschusses, wofür zwei verschiedene Kommissionen zuständig waren. Darauf folgte die Präsentation der Arbeit vor der zentralen Annahmekommission, die entschied, ob das fertiggestellte Kunstwerk sowohl künstlerischen als auch ideologischen Ansprüchen genügt. Zuletzt hatten Ausstellungskommissionen in mehreren Etappen über die Werkauswahl für thematische Gruppenausstellungen wie auch für Einzelausstellungen zu befinden.<sup>17</sup>

## II. Urteilen über Kunst und Künstler in Kommissionen

Unzählige Protokolle solcher Kommissionssitzungen aus den Archiven verschiedener künstlerischer Verbände geben Aufschluss über den Charakter solcher Debatten. Sie zeigen unter anderem, dass sich die – aus Künstlern und Kunstkritikern bestehenden – Kommissionen aufgrund der hohen Zahl der zu begutachtenden Werke selten länger mit den einzelnen Arbeiten aufhielten. In Anwesenheit des betreffenden Künstlers und eines Fachpublikums wurde zu meist entschieden, ob ein Werk grundsätzlich angenommen oder abgelehnt wird und welche Überarbeitungen noch vorgenommen werden müssen.<sup>18</sup> Im Protokoll einer Sondersitzung der Vereinigung der Künstler-Realisten (OChR) vom März 1930 heißt es zum Beispiel in der Beurteilung eines nicht weiter bezeichneten Werkes

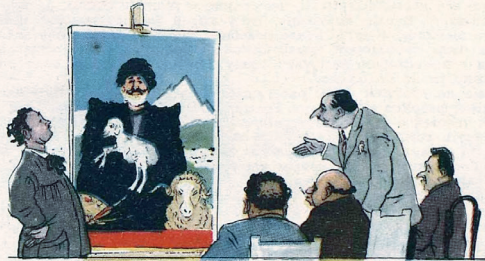
eines ungenannten Künstlers: »Die Zeichnung ablehnen hinsichtlich der Lösung des Autors in einem pseudo-lubok-haften<sup>19</sup> Stil; es wurde eine Symbolik verwendet, die den bauerlichen Massen nicht verständlich ist. Das Thema beibehalten und dem Autor empfehlen, es in einem realistischeren Stil auszuführen.«<sup>20</sup> Ein anderes Beispiel stammt aus einer Sitzung des Großen Künstlerischen Rats für Malerei des Künstlerfonds der RSFSR vom Mai 1952, in der über das Gemälde *Moskau-Volga-Kanal* von Georgij Niskij, Absolvent der Moskauer Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten (VChuTeMas), Stalin-Preis-Träger und Ideengeber des Strengen Stils,<sup>21</sup> diskutiert wird. Vom Künstler wird gefordert, dass er sich »nichts ausdenken«<sup>22</sup> und stattdessen den »Stalin-[Weißmeer-Ostsee-]Kanal als Vorlage«<sup>23</sup> nehmen solle. Außerdem wird über die Notwendigkeit und Funktion von aufsteigendem Rauch diskutiert, über den Bronzeton der Galeere und darüber, ob die Fähre auf dem Gemälde übermalt werden soll. Letztendlich verkündet der Vorsitzende: »Dort einen etwas stärkeren Bronzeton und ›Iosif Stalin‹ daraus machen. Mit diesen Anmerkungen annehmen. Wird angenommen.«<sup>24</sup> Oftmals sind die Kommentare in den Protokollen jedoch kürzer gehalten: »Anhand der vorgelegten Skizze den Auftrag nicht erteilen«<sup>25</sup> oder »Dem Autor nahelegen, die Skizze zu überarbeiten. Das Thema ist kompositorisch nicht gelöst.«<sup>26</sup>

Diese Beispiele sind stellvertretend für zahllose andere. Sie verdeutlichen, dass und wie hier eine Form der künstlerischen und ideologischen Vorzensur geübt wurde, wie also durch die Debatten in den Kommissionen in den Werkbereich der Kunst eingegriffen wurde, bevor das Kunstwerk überhaupt fertiggestellt war. Ein interessanter Nebeneffekt dieser obligatorischen Vorzensur ist, dass sämtliche Kommissionsmitglieder zu Co-Autoren der Kunstwerke werden, indem sie sich debattierend an deren Entstehungsprozess beteiligen: Nicht der einzelne Künstler ist folglich der Autor seiner Arbeit,



## ПЕЧАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ

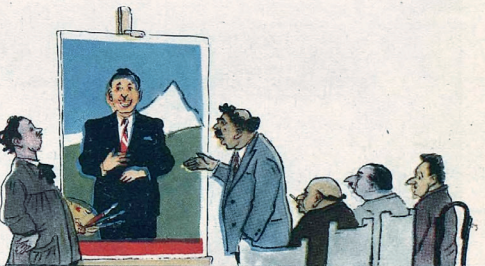
Рисунок НАДЖАФ-КУЛИ (Баку), присланный на конкурсе Крокодила.



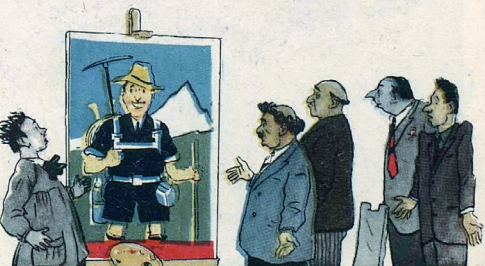
— Хороший плакат, — сказал один член художественного совета, — но почему чабан не брит? Это некультурно! Побрить чабана, да и бурку убрать!



— Очень хорошо! — воскликнул второй. — Но почему баран на первом плане? Главное — человек. Убрать всех баранов!



— Замечательный плакат! — согласился третий. — Но что это за человек? Непонятно. Сделать его... ну хотя бы туристом.



Все (хором): — Чудесный плакат, но художник не учёл, что туризм — не главная тема для нашей области. Главное у нас — животноводство. Плакат не пойдёт!

sondern ein verbandsinternes Künstlerkollektiv. Die Debattenkultur im Kunstbetrieb lieferte, nebenbei bemerkt, in den 1950er- und frühen 1960er-Jahren Stoff für Karikaturen, was davon zeugt, dass sie in einer breiteren Öffentlichkeit wahrgenommen wurde (Abb. 2).

Im Gegensatz zu einem teilweise sogar humoristischen Zugang in der Zeit des Tauwetters konnten solche Dispute in der Frühzeit des Sozialistischen Realismus, der durch einen Beschluss des Zentralkomitees (ZK) der KPdSU(B) vom 23. April 1932 als verbindliche Doktrin eingeführt wurde,<sup>27</sup> einen schneidenden und für die Betroffenen existentiellen Ton anschlagen. Der neue »Stil« musste gerade in den ersten Jahren nach seiner Einführung in seinen konkreten inhaltlichen wie stilistischen Leitlinien erst noch ausgehandelt werden, womit eine Neustrukturierung der Hierarchien im Kunstbetrieb einherging, sodass diese Zeit von großen verbandsinternen Machtkämpfen geprägt war. Eines der prominentesten – und in dieser Ausführlichkeit zudem eines der wenigen erhaltenen – Beispiele hierfür ist die Debatte über Solomon Nikritins Gemälde *Das Alte und das Neue* (*Staroe i Novoe*) von 1935 (Abb. 3).<sup>28</sup> Nikritin (1898 – 1965), Pro-

2 Nadžaf-Kuli, *Pečal'naja istorija* [Eine traurige Geschichte], in: *Krokodil* 12, 1954, 5  
Texte zu den Bildern (von oben nach unten, Übersetzung: Sandra Frimmel):

- 1) »Ein gutes Plakat«, sagte ein Mitglied des künstlerischen Rats, »aber warum ist der Schafhirte nicht rasiert? Das ziemt sich nicht! Der Hirte muss rasiert werden, und der Umhang muss entfernt werden!«
- 2) »Sehr gut!«, rief der Zweite aus. »Aber warum steht der Schafbock im Vordergrund? Das Wichtigste ist doch der Mensch. Alle Schafböcke müssen entfernt werden!«
- 3) »Ein ausgezeichnetes Plakat!«, pflichtete der Dritte bei. »Aber was ist das für ein Mann? Das ist nicht klar. Man muss aus ihm ... zumindest einen Touristen machen.«
- 4) Alle (im Chor): »Ein wunderbares Plakat, aber der Künstler hat nicht bedacht, dass der Tourismus nicht das wichtigste Thema in unserer Region ist. Das Wichtigste bei uns ist die Viehzucht. Das Plakat passt nicht!«

tege von Maksim Gorkij, Schüler von Aleksandra Ėkster und bei Vassilij Kandinskij an den VChuTeMas ausgebildet, war als Begründer des Projektionismus einer der wichtigsten Repräsentanten der jüngeren Avantgarde-Generation. Er vertrat in den 1920er-Jahren den Standpunkt, dass Kunst in erster Linie in Form von Projekten, Projektionen, Ideen und Konzepten existieren sollte, deren Umsetzung im konkreten Objekt nicht (mehr) zwingend notwendig sei. Der künstlerische Denkprozess sowie seine Fixierung in Plänen, Entwürfen und Skizzen hatten für Nikritin eine wesentlich größere Bedeutung als das fertige Kunstwerk, und der Betrachter sollte in diesen Prozess einbezogen werden. Nikritin war, wie man es heute nennen würde, ein »painter's painter«,<sup>29</sup> also ein Maler, der seinen Künstlerkollegen mit seinem Werk zwar wichtige Impulse gegeben hat, einem breiteren Publikum jedoch eher wenig bekannt war. In einer Zeit, in der Kunst den Massen gehören sollte, in der Kunst von den Massen geliebt und verstanden werden, sie vereinen und in ihren Gefühlen, Gedanken und Hoffnungen emporheben sollte,<sup>30</sup> bot Nikritin den Massen, um es mit Lenins Worten etwas provokativ auszudrücken, »exquisiten Kuchen statt einfaches Brot«.<sup>31</sup>

Diese Diskrepanz zwischen den neuen staatlichen, massentauglichen Anforderungen an die Kunst und Nikritins elitärer Kunstauffassung wird am 10. April 1935 in aller Schärfe in einer Sitzung der Kunstkommission des Allrussischen Verbandes der kooperativen Genossenschaft von Kunstarbeitern (*Vsekochnudožnik*), einer Annahmekommission, über das Gemälde *Das Alte und das Neue* ausgetragen. Kommissionsmitglieder waren einige der führenden Künstler und Kunsthistoriker ihrer Zeit: Die Künstler – Fëdor Bogorodskij, Aleksandr Dejneka, Aleksandr Gerasimov, Aleksandr Grigor'ev, Pavel Sokolov-Skalja und Fridrich Lecht – waren mit Ausnahme von Dejneka in den 1920er-Jahren Mitglieder der Assoziation der Künstler des Revolutionären Russland (ACHRR) gewesen, die als



3 Solomon Nikritin, *Staroe i Novoe* [Das Alte und das Neue], 1935, Öl auf Leinwand, 178,5 × 216 cm. Nukus, Savickij-State Museum of Art in Karakalpakstan

reaktionärer Nukleus für die spätere Gründung des Künstlerverbandes der UdSSR gedient hatte. Auch die Kunsthistoriker – Osip Beskin, Nikolaj Maškovcev und Nikolaj Ščëkotov – gehörten zu den namhaftesten ihrer Zunft, ebenso wie der Vorsitzende des *Vsekochnudožnik* Juvenal Slavin-skij.

Die illuster besetzte Kommission begann ihre Sitzung klassischerweise mit einer Erörterung des Werkes durch den Künstler selbst: »The picture is entitled *Old and New*. It is a group portrait. [...] I wish to tell you how this picture originated, and how I worked on it.

All the figures and the situation are based on personal observation, on subjects which I myself saw. The old man was painted at the Yaroslav Market. The young man and the young girl are friends of mine, workers from the Metro Building. The Venus is well known. The situation was caught and observed at popular festivities, on the Lenin Mountains, in the Park of Culture and Rest, on the Metro building-sites, and on Moscow stations.

What I have painted here is fact, reality, and truth. The attitude of each figure was made from the sketch of a concrete person, caught in the moment of a concrete, real situation. [...]

This is fact; here my invention added nothing, exaggerated nothing, lessened nothing, symbolized nothing: all this I myself saw, and so it was, so all the figures of the picture had their origin – the young man, the girl, the old man, the Venus, the stormy sky and the earth. I desired to catch the historical situation of their calling to one another as I saw it [...]. [...]

The world of the old and the new is seen from within. The old is apprehended not by its external features, but by its deepest innermost social-ethical idea of non-union, of detachment from the world. And here the old turned out to be small, helpless, simple, and tedious. Thus there grew up within me the Venus and the old man, against whom life has set the new Venus, just as she is reproduced here, and the young man full of endeavour, energy, discipline and general intuition. [...]

The conflict of the theme I have solved by a conflict of the pictorial form.«<sup>32</sup>

Nikritin hebt in seiner Rede die Ablösung der Figuren an den Rändern des Gemäldes, die für die alte, zaristische Ordnung stehen – den alten, kraftlosen Mann und die Venus – durch Figuren im Zentrum des Bildes hervor, die die neue, sowjetische Ordnung repräsentieren: eine junge Frau und einen jungen Mann, beide voller Energie und Stärke, Metro-Arbeiter, die am Bau der neuen Stadt und somit der neuen Gesellschaft beteiligt sind. Weiterhin unterstreicht er die Anbindung dieser Figuren an reale Vorbilder und stellt sein Gemälde in den Kontext einer sozialistischen Kunst, die für einen Wertewandel steht. Doch durch seinen letzten Satz, in dem er eine formale Lösung der inhaltlichen Fragestellungen betont, öffnet er der Kritik an seinem Werk, unter anderem wegen des damals weit verbreiteten Formalismus-Vorwurfs – also dem Vorwurf, kurz gesagt, mangelnden ideo-

logischen Inhalts und einer Überbetonung der Form –, Tür und Tor.

Zunächst hält sich die Kommission lange mit der Figur des jungen Mannes mit dem Ball auf. Seine Haltung wird als ›unrealistisch‹ bemängelt, und in dem Ball, der direkt vor der Scham der Arbeiterin schwebt, sehen die Kommissionsmitglieder, insbesondere Dejneka, ein erotisch aufgeladenes Symbol, das sie in diesem thematischen Kontext für äußerst unpassend halten.<sup>33</sup> Beskin nennt das Gemälde sogar ein »zutiefst pathologisches, erotisches Bild«,<sup>34</sup> das keinesfalls angenommen werden dürfe. Stattdessen sollte man dagegen protestieren, denn: »Nachdem man sich ein solches Werk angeschaut hat, findet man es einen Monat lang fürchterlich, am Leben zu sein, ungeachtet all der Heiterkeit unseres Lebens«,<sup>35</sup> wofür er Applaus erhält. Bogorodskij schließlich wirft Nikritin vor, bei der Arbeit an *Das Alte und das Neue* nicht an die zukünftigen Betrachter gedacht zu haben,<sup>36</sup> was Nikritin pariert, indem er erklärt, er habe die Vorarbeiten für das Gemälde ausführlich mit den dargestellten jungen Metro-Arbeitern diskutiert.

Ab diesem Punkt der Debatte mischt sich in die Kritik am Kunstwerk schrittweise auch eine Kritik am Künstler – wenn z. B. Maškovcev vorschlägt, mehr über den Urheber als über das »schreckliche Gemälde«<sup>37</sup> zu sprechen. Seiner Ansicht nach könne man zwar die Werke »zerstören, aber es bleiben der Mann, seine Liebe, sein Hass und seine Überzeugungen«,<sup>38</sup> weswegen man ihn beeinflussen und überzeugen müsse. Lecht sieht in *Das Alte und das Neue* gar einen der Sowjetmacht feindlich gesinnten Klassen-Angriff,<sup>39</sup> weswegen das Gemälde im damaligen *Pravda*-Sprech, auf den er sich offensiv bezieht, als unzulässig entlarvt werden müsse.<sup>40</sup> Am nachdrücklichsten stellt Gerasimov nicht nur das fragliche Werk, sondern auch den Künstler Nikritin als Person in Frage: »[T]his painter, judging by the tone of his speech and the appearance of this picture, is a martyr to his work, who desired to create something with all his heart



and soul. I had a feeling of sincere pity for him, because the result of such a harrowing process does not even merit attention this time. [...] This type of artist was once very common. He is one of those people who want to talk at all costs about themselves. [...] Here is an undesirable type of artist. [...] In my opinion, the picture ought to be taken away. No further discussions about it ought to be heard. [...] Such a peculiar man! And so terribly individualistic! [...] I do not believe that the picture was conceived with sweat and travail, as the work of a true artist should be. I regard it as an eclectic work derived from other sources [...].«<sup>41</sup> Nikritin, der hier als »schrecklich individualistisch« und, mehr noch, als gestriger, »unerwünschter Künstler-Typ« gebrandmarkt wird, reagiert auf die ihm entgegenschlagende Ablehnung bemerkenswert gelassen: »Wonach ich suche, ist ein großer sozialistischer Stil, vielseitig, philosophisch. Ich bin überzeugt, dass ich auf dem richtigen Weg bin.«<sup>42</sup>

Ungeachtet Nikritins Überzeugung, mit *Das Alte und das Neue* den Weg für eine große sowjetische Kunst bereitet zu haben, wird das Gemälde, wie nach dieser hitzig geführten Debatte nicht anders zu erwarten war, von der Kommission abgelehnt und bis 1976, als Igor Savickij es für sein Nukus-Museum in Usbekistan erwirbt, nirgendwo ausgestellt.<sup>43</sup> Noch Jahrzehnte später werden Nikritins Kollegen das Werk als »ernsten Fehler«<sup>44</sup> und als »unverständlich«<sup>45</sup> bezeichnen. Obwohl Lecht gefordert hatte, »organisatorische Maßnahmen«<sup>46</sup> gegen Nikritin einzuleiten, die zumindest das Ende seiner Karriere bedeutet hätten, erwies sich die Diskussion nicht als jener »Todesstoß«<sup>47</sup> für einen Regimegegner, als den Kurt London sie interpretierte – ein deutscher politischer Kommentator mit den Spezialgebieten Sowjetunion, Osteuropa und China, dem auch die Überlieferung des Protokolls von Nikritins Debatte zu verdanken ist. Dennoch markiert sie einen Wendepunkt in Nikritins Schaffen und muss darüber hinaus als Stellvertreterdebatte gegen alle avantgardistischen,

nicht den neuen sozialistischen Normen entsprechenden künstlerischen Strömungen gesehen werden.<sup>48</sup> Nikritin blieb zwar weiterhin Mitglied des Moskauer Verbandes der sowjetischen Künstler (MOSSCh),<sup>49</sup> wandte sich aber endgültig von seinen experimentellen avantgardistischen Arbeiten der 1920er-Jahre ab. Seitdem beschäftigte er sich vor allem mit Ausstellungsarchitektur, einem Bereich, mit dem er sich bereits vor der Normierung des sowjetischen Kulturbetriebs zwischen 1925 und 1929 als Leiter des Analytischen Kabinetts im Moskauer Museum malerischer Kultur intensiv befasst hatte.<sup>50</sup> Eine Einzelausstellung wurde ihm jedoch erst wieder 1956 gewidmet, nachdem er sich in einem persönlichen Brief an den Regierungschef der UdSSR Nikita Chrusčëv darüber beschwert hatte, dass seine Werke kritisiert und nicht in Ausstellungen gezeigt werden.<sup>51</sup> Rückblickend äußerte er, dass man ihm zwar nie das künstlerische Talent und Wissen abgesprochen habe, aber man »hat mich wegen Kompliziertheit, Unverständlichkeit und ›Philosophiererei‹ getadelt, [...] wegen ›militantem Formalismus‹. Es scheint mir, dass in diesen Vorwürfen neben Unüberlegtheit, Missgunst und Verleumdung ein [...] Körnchen Wahrheit steckt.«<sup>52</sup>

### III. Beurteilen der Kunst oder Verurteilen des Künstlers?

Anhand dieser so außergewöhnlichen wie exemplarischen Debatte der Kunstkommission des *Vsekochnudožnik*, insbesondere anhand Gerasimovs Wortmeldung über Nikritin als »unerwünschten Künstler-Typ«, zeigt sich ein ganz zentraler Aspekt der sowjetischen Debatten über Kunst: Nicht nur die fraglichen Werke stehen hinsichtlich der Befolgung der schlagwortartigen Leitlinien des Sozialistischen Realismus – die Darstellung der Wirklichkeit in ihrer »revolutionären Entwicklung«, Klassenbewusstsein (*klassovost*), Parteilichkeit (*partijnost*),



4 Evgenij Vedernikov, *Kartina jasnaja!* [Das Bild ist klar!], in: *Krokodil* 35, 1952, 12: »Jurymitglieder: Dieses Bild müssen wir annehmen! Sein Autor ist ein langjähriges Mitglied unseres Verbands, beteiligt sich aktiv an der Wandzeitung, widmet der Instandhaltung unseres Erholungsheims viel Aufmerksamkeit ... Kurz und gut, das Bild ist klar!« (Übersetzung Sandra Frimmel)

Ideengehalt (*idejnost'*), Typik (*tipičnost'*) und Volkstümlichkeit (*narodnost'*) – zur Debatte, sondern auch die Künstler selbst und ihr Moralempfinden, ihr sozialistisches Bewusstsein (*socialističeskoe soznanie*). Sowohl künstlerische wie auch moralische Integrität sind gefordert, damit die Kunst als erzieherisches Mittel auf die Massen einwirken kann.<sup>53</sup> Für Bachčanjans Genossengericht bedeutet dies rückblickend höchstwahrscheinlich, dass er sowohl wegen seiner persönlichen ideologischen als auch wegen seiner künstlerischen Verfehlungen verurteilt wurde, auch wenn der Artikel die Kunstdebatte in den Vordergrund stellte.

Die doppelten Anforderungen an das Talent eines Künstlers und an seine sozialistisch geformte Persönlichkeit kommen auch am Beispiel einer weiteren Form der »alternativen Gerichtsbarkeiten« im sowjetischen Kunstbetrieb zum Ausdruck, nämlich anhand der öffentlichen Ausstellungs-Debatten, die sich an die Diskussionen vor den verschiedenen verbandsinternen Kommissionen anschlossen. Auf jede Ausstel-

lungseröffnung folgten sogenannte Kreativdebatten (*tvorčeskie obsuždenija*), und zwar sowohl intern – nur für Verbandsmitglieder (in dem Fall *tovariščeskie obsuždenija*, Genossendebatten, genannt) – als auch extern für ausgewählte parteitreue Zielgruppen, darunter Arbeiter bestimmter Fachrichtungen (üblicherweise passend zum Ausstellungsthema), Museumsmitarbeiter, Schüler, Studenten und andere mehr.<sup>54</sup> Im Anschluss an einen obligatorischen einführenden Vortrag zum Thema der Ausstellung (wie auch in Bachčanjans Fall) wurden im Rahmen dieser – oftmals ebenso langwierigen wie leidenschaftlich geführten – Kreativdebatten künstlerische Fragen ebenso wie ideologische in Form eines gerichtsähnlichen Für und Wider erörtert: Der einführende Vortrag gab sozusagen als Anklage die grobe Stoßrichtung der Debatte vor. Anschließend konnten sich Fürsprecher und Widersacher gleichermaßen äußern, das Fazit am Ende hielt in Form eines (Kunst-)Urteils Lob und Tadel fest und sprach Empfehlungen für die Zukunft aus. Die in den Ausstellungen vertretenen Künstler mussten – sozusagen als Angeklagte – dabei anwesend sein.<sup>55</sup> Hier sollten die Teilnehmer künstlerisch-sozialistische Werte verinnerlichen, hier sollten sie debattierend ihr sozialistisches Bewusstsein festigen, worauf ich später noch zurückkommen werde.

Das Urteilen über die Kunst sowohl in den Kreativdebatten als auch in den Genossendebatten beinhaltete somit immer auch ein Urteil über die Künstler. Im Stenogramm einer Sitzung der Abteilung für Malerei des MOSSCh mit den aktiven Mitgliedern 1951 heißt es beispielsweise: »[D]ie Erschaffung ideell hochstehender realistischer Werke hängt nicht nur von der Begabung und der professionellen Meisterschaft des Künstlers ab, sondern in noch höherem Maße von der ideell-politischen Vervollkommnung des Künstlers.«<sup>56</sup> Mit der Kunst wurde immer auch, ob verbandsintern oder öffentlich, die ideologische Integrität ihres Schöpfers verhandelt, sodass Künstler, die im sowjetischen Kunstbetrieb

bestehen wollten, nicht nur ihr künstlerisches Talent, sondern gleichermaßen ihr sozialistisches Bewusstsein unter Beweis stellen mussten (Abb. 4). Besonders augenfällig wird diese Praxis während des Disputs der Ausstellung *Industrie des Sozialismus* 1939 in Moskau formuliert. Hier heißt es, dass nicht nur über die Werke debattiert werden soll, sondern immer auch über »die Fehler, die unseren Künstlern eigen sind, über ihr Wesen, über ihren Charakter, darüber, auf welchem Weg diese Fehler von den Künstlern überwunden werden sollen«.<sup>57</sup>

#### IV. Kritik, Selbstkritik und Genossenkritik

Ein zentrales Mittel zur Überwindung dieser Fehler, das heißt sowohl zur Vervollkommen der Kunst als auch des Künstlers, war die sogenannte Genossenkritik (*tovariščeskaja kritika*). Eine solche »ehrliche Genossenkritik«<sup>58</sup> unter Künstlerkollegen wurde von den Künstlern selbst als wichtige Hilfestellung bei ihrer künstlerischen Weiterentwicklung gesehen. Auch Nikritin, der noch 1935 im Rahmen einer derartigen Kritik von allen Seiten angegriffen wurde, entwickelte sich nachfolgend zu einem hartnäckigen Verfechter dieser Praxis. 1948 beispielsweise sprach er sich auf einer Parteiversammlung des MOSCh nachhaltig für die Genossenkritik aus: »Die Unstimmigkeiten, die zwischen uns herrschen, Unstimmigkeiten und Fehler lassen sich historisch lösen; sie können und sollen nicht mittels unversöhnlicher, teilweise sogar administrativer und ökonomischer Kämpfe gelöst werden, sondern mittels einer gemeinsamen, genossenschaftlich zementierten Kritik und Selbstkritik. [A]lle Widersprüche sollen wir, die sowjetischen Künstler, unter uns lösen, und wir lösen sie auf der Grundlage der bolschewistischen Kritik und Selbstkritik. [...] So verhält es sich mit der Kritik und Selbstkritik als der einzig historisch-rechtmäßigen Methode

des Kampfes für eine tatsächliche Entwicklung, Stärkung und Erweiterung der sowjetischen künstlerischen Front.«<sup>59</sup>

In diesem Zitat weist Nikritin auf den Ursprung der Genossenkritik hin. Diese ist eine Unterform der Kritik- und Selbstkritik-Kampagne, welche seit dem XV. Parteitag 1927, dem »Parteitag der Kollektivierung«, als Losung zur »kollektiven gegenseitigen Überprüfung«<sup>60</sup> (*kollektivnaja vzaimoproverka*) ausgegeben worden war. Es handelt sich hierbei um ein sich selbst stützendes gesellschaftliches Kontrollverfahren, wie Sylvia Sasse schreibt: »Selbstkritik übt jeder einzelne vor sich selbst und vor der sozialistischen Gemeinschaft, dem Kollektiv. Selbstkritik wird immer begleitet von der Kritik am anderen – Kritik und Selbstkritik gehören untrennbar zusammen. Kritik übt jeder einzelne ebenfalls vor dem gesamten Kollektiv. Wer sich selbst richtig einschätzt und bewertet, so die Logik, ist auch in der Lage, dies bei anderen zu tun. Jeder einzelne ist dadurch, theoretisch betrachtet, zugleich Subjekt und Objekt der Kritik, er gesteht zugleich Fehler ein und urteilt über diese wie auch über die Selbstkritik der anderen. Im Konzept der Selbstkritik fallen somit Eingestehen und Urteilen zusammen.«<sup>61</sup>

Auf diesem Wege sollte das Klassenbewusstsein des »revolutionären Subjekts« formiert und geschärft werden, welches durch Kritik und Selbstkritik ständig an seiner – sowohl politischen als auch privaten und moralischen – Vervollkommen arbeiten sollte.<sup>62</sup> Künstler und Wissenschaftler waren besonders dazu angehalten, sich mit Selbstanklagen im Stil der Selbstkritik für ihre ästhetischen wie biografischen »Fehler« zu rechtfertigen, damit »sie ihr Verantwortungsbewusstsein gegenüber dem Volke, dem Staat und der Partei« nicht verlieren und damit »ihre Weiterentwicklung [nicht] zum Stillstand kommt«<sup>63</sup>. 1927 wurde beispielsweise Vsevolod Mejerchol'ds Inszenierung von Nikolaj Gogol's *Revisor* in einem öffentlichen Disput diffamiert.<sup>64</sup> Zehn Jahre später musste sich Sergej Ejzenštejn für seine »Fehler«

die er beim Dreh der *Bežin-Wiese* gemacht hatte, öffentlich rechtfertigen. Nachdem er einen selbstkritischen Artikel in der Zeitschrift *Sovetskoe kino* veröffentlicht hatte, fand im März 1937 eine dreitägige Konferenz statt, »in der der Film öffentlich verurteilt wird, im Anschluss daran finden öffentliche Anklageveranstaltungen gegen den Film in der Filmhochschule, im Schriftstellerverband usw. statt, und Ejzenštejn muss [...] überall dabei sein und auftreten. Zusätzlich erscheint ein ganzer Band mit allen Kritiken einschließlich der Selbstkritik Ejzenštejns.«<sup>65</sup>

Auch Aleksandr Rodčenko (1891 – 1956) durchlief eine derartige Kritik und Selbstkritik – ein Paradebeispiel für diese Praktiken. 1933 erschien sein Artikel »Die Perestroika eines Künstlers«<sup>66</sup> in der Zeitschrift *SSSR na strojke*, in dem er selbstkritisch gegen die ihm gegenüber vorgebrachten Formalismusvorwürfe anschieb, sich aber auch kritisch gegenüber anderen Fotografen äußerte: »Es ist nicht einfach, wenn all dein künstlerisches Schaffen infrage gestellt wird. Und von wem? Vom Künstler selbst. Es ist schwer, ja schmerzhaft, darüber zu sprechen, denn man muss nicht einfach nur die Dinge kritisieren, sondern ihre Inhalte, Verfahren und künstlerischen Methoden enthüllen. Jede dieser Arbeiten war ein Kampf für die Bestätigung seiner eigenen Weltanschauung, und der Künstler war bestrebt, jede mit hoher künstlerischer Meisterschaft auszuführen.«<sup>67</sup>

Doch, so Rodčenko in einer (zumindest formellen) Verinnerlichung der an ihn herangetragenen Kritik weiter, er müsse sich »vom Formalismus lösen«,<sup>68</sup> was ihm auf einer kathartischen Reise zum Weißmeer-Ostsee-Kanal gelungen sei. In einem Rückgriff auf die Logik und Rhetorik des Lagerdiskurses seiner Zeit schreibt er, die Reise sei seine Rettung gewesen, um sich »von der Tafelmalerei, der Ästhetik und der Abstraktion zu kurieren«: sein »Weg ins Leben«.<sup>69</sup> Er habe die Bauarbeiten am Kanal »fotografiert, ohne an den Formalismus zu denken«.<sup>70</sup> Bevor er seine Selbstkritik mit einer ausführlichen künst-

lerisch-ideologischen Kritik an zahlreichen seiner Kollegen beschließt, kommt Rodčenko zu dem Schluss: »Ich bin keinen leichten schöpferischen Weg gegangen, aber mir ist klar, wer ich bin und was ich will. Ich bin mir sicher, dass ich noch echte sowjetische Werke schaffen werde.«<sup>71</sup>

Rodčenkos Artikel erschien zwei Jahre vor dem Angriff auf Nikritins Gemälde *Das Alte und das Neue*. Im Unterschied zu Rodčenko hat Nikritin sich allerdings nicht auf diese Art künstlerischer Selbst- und Fremdbezichtigung eingelassen. Eine mögliche Erklärung hierfür wäre, dass *Das Alte und das Neue* bereits eine Form der künstlerischen Kritik und Selbstkritik darstellte. Nikritin, der in den 1920er-Jahren den Fokus vornehmlich auf die Planung und Methodologie des künstlerischen Schaffens und bedeutend weniger auf das fertige Kunstwerk gelegt hatte, stellte sich bereits 1932 während der zweiten öffentlichen Debatte über den von ihm begründeten Polyrealismus die Frage, »welche Bilder wir brauchen«;<sup>72</sup> »Kunst soll verständlich sein«, so greift Nikritin Lenins Forderungen auf, »Kunst erreicht die Massen nur, wenn sie verständlich ist.«<sup>73</sup> Doch da der Polyrealismus als überflüssige und zudem unpassende Neuauflage des Kubismus weitgehend abgelehnt wurde,<sup>74</sup> musste Nikritin sich im Hinblick auf den im selben Jahr etablierten Sozialistischen Realismus neu orientieren. So war *Das Alte und das Neue* Nikritins erster großer (wenn auch missglückter) Versuch, eine den Massen verständliche Kunst zu schaffen, und er konnte im Anschluss an die Debatte im *Vsekožudožnik* ganz ähnlich wie Rodčenko trotz allem sagen: »Ich bin überzeugt, dass ich auf dem richtigen Weg bin.«<sup>75</sup>

Noch einmal zurück zum Anfang des Abschnitts: Obwohl er immer wieder unter ihr zu leiden hatte, plädierte Nikritin 1948 für die Anwendung der Genossenkritik – zur Lösung interner Probleme unter den sowjetischen Künstlern. Auch die Mitglieder der Sten'sinskij-Brigade, eines selbstorganisierten Künstlerkollektivs, hatten bereits zehn Jahre zuvor die Genossenkritik



von ihren Künstlerkollegen während einer verbandsinternen Debatte regelrecht eingefordert. Sie erwarteten »eine ehrliche Genossenkritik, eine derartige Kritik, die der Brigade in Zukunft bei ihrer Arbeit helfen könnte. Denn die härteste Genossenkritik, solange sie kollegial ist, hilft dem Künstler bei seiner weiteren Arbeit, er geht voller Zustimmung daraus hervor und möchte weiterarbeiten.«<sup>76</sup> Hiernach zeigt sich, dass die Genossenkritik als Form der horizontalen Kontrolle, in der jeder zugleich Überwacher und Überwachter war,<sup>77</sup> von den Künstlern derart verinnerlicht wurde, dass sie die permanente Fremd- und Selbstkontrolle durch Kritik und Selbstkritik als notwendig für ihre persönliche Entwicklung und für ihr künstlerisches Schaffen betrachtet haben. Durch ihre stetige Ein- und Ausübung wurden Zensur und Selbstzensur schließlich zu einer internalisierten Verhaltensweise und dienten dazu, sozialistische, ideologietreue Künstler-Subjekte zu erschaffen, die im sowjetischen »Universum von Strafbarkeit und Strafmitteln«<sup>78</sup> heimisch waren. Nicht wenige offizielle sowjetische Künstler bezeichnen die Genossendebatten in ihren Erinnerungen denn auch in einer völligen Verkehrung sowie Verkennung ihrer Intention als »demokratisch«, da jeder seine Meinung äußern durfte (aber eben auch musste).<sup>79</sup>

## V. Formierung des Kunstgeschmacks der Massen

Als Unterform der Kritik und Selbstkritik führt die Genossenkritik also »zwei Arten der Zensur« zusammen, wie Pavel Nikonov, der ebenso wie Nisskij zu den Begründern des Strengen Stils gehört, es formuliert: eine »zutiefst ideologische« und eine »professionelle« künstlerische.<sup>80</sup> Zunächst sollte der Künstler die sowjetischen Werte als Mensch in seinem Verhalten und als Künstler in seinem Schaffen in sich aufnehmen. In einem nächsten Schritt sollten diese Werte an

die Betrachter, an das Volk vermittelt werden. Jene – letztendlich recht dehnbaren – Leitlinien des Sozialistischen Realismus, die in den auf Genossenkritik basierenden Debatten ausgearbeitet und durch ihre beharrliche Wiederholung verinnerlicht wurden, wurden, wie ich bereits angeschnitten habe, im Rahmen der Kreativdebatten mit einem ausgewählten Publikum aus dem Inneren der Verbände nach außen an die Kunstrezipienten weitergetragen. Slavinskij formuliert am Ende der Debatte über *Das Alte und das Neue* denn auch sehr deutlich: »Die Einschätzung, die hier von allen Mitgliedern der Kommission abgegeben wurde, muss als Meinung unseres künstlerischen Publikums gesehen werden.«<sup>81</sup> Sowohl die internen wie auch die externen Debatten hatten folglich eine Mittlerfunktion: Hier wurde der sowjetische Kunstgeschmack in einer repetitiven Sprechhandlung performativ erst hergestellt, hier wurde er »gemacht«.<sup>82</sup>

London beschreibt diesen Prozess ausführlich nach seiner künstlerischen Erkundungsreise durch die Sowjetunion Mitte der 1930er-Jahre: »How is »public opinion« formed in the Soviet Union on the beaux arts? Let us suppose that a new gallery is about to open. A delegation of workmen and experts arrives to express their opinion. In addition to them and the special art correspondents of the newspapers, the exhibiting artists are, of course, admitted. This mixed commission compares notes, reaches a decision, and then comes before the committee of the gallery, consisting of the director and his scientific assistants. The result of the expert consultation and the committee's opinion are recapitulated and laid before the C.A.C. [Central Art Committee, d. i. *Vsekochnudožnik*], which decides if changes are to be made in the exhibition.

While the exhibition is open a book is available in which all visitors can [...] write down their criticism. The opinions of the general public are very important in the eyes of the specialists; in fact, such books are put out everywhere, and no one who visits an institution of interest,

whether it be a factory, a crèche, a film studio, or a theatre, can resist the friendly invitation given to him to write down his impressions.«<sup>83</sup>

Auch wenn die zuständigen Institutionen sich in Einzelfällen änderten, so blieb dieser Prozess doch bis zum Ende der Sowjetunion weitgehend gleich, wie die Erinnerungen zahlreicher Künstler zeigen.<sup>84</sup> Auf die Genossenkritik im Rahmen der Genossendebatten innerhalb der schöpferischen Verbände folgten die Kreativdebatten mit einem ausgewählten externen Publikum, die wesentlich für eine Formierung und Zementierung des sowjetischen Kunstgeschmacks verantwortlich waren. Prägend für diesen Kunstgeschmack war, zugespitzt formuliert, die allseitige Überwachung in Kritik- und Selbstkritik-Kampagnen. Man könnte daher sagen, dass sich die Losung der Kritik und Selbstkritik der ausgehenden 1920er-Jahre in den Genossendebatten und in den Kreativdebatten im Kunstbereich institutionalisierte.<sup>85</sup>

## VI. Richten und gerichtet werden

Es ist bemerkenswert, dass derlei kulturelle Debatten in der Sowjetunion üblicherweise in Form eines Gerichtshaltens stattfanden,<sup>86</sup> wie auch Gianna Frölicher und Sylvia Sasse schreiben: Der »Disput der Masse« ist ein zentrales Ideologem in der Sowjetunion.<sup>87</sup> Auch der US-amerikanische Schriftsteller und Soziologe René Fülöp-Miller stellte dies bereits 1926 während einer Reise durch die Sowjetunion fest: »Ist etwa ein bekannter Regisseur mit einer Neuinszenierung vor die Öffentlichkeit getreten, so findet alsbald eine »Prozessverhandlung« über das neue Werk statt. Einer der Theaterleute spielt den Ankläger, ein anderer den Verteidiger; als Richter fungiert gleichfalls ein Regisseur oder Schauspieler. Der Unglückliche, der sich die neue Inszenierung hat zuschulden kommen lassen, sitzt auf der Anklagebank und muss sich verantworten. Mit ernster Miene werden alle Formalitäten eines ordentlichen Verfahrens

eingehalten und unter der größten Aufmerksamkeit des Publikums alle Argumente für und wider abgewogen, bis schließlich der »Richter« sein Urteil fällt. Doch nicht nur Angelegenheiten des Theatralen, sondern auch andere Probleme literarischer und überhaupt künstlerischer Natur werden auf diese Weise ausgetragen.«<sup>88</sup>

Diese stark theatralen Verfahren verschwanden jedoch Ende der 1920er-Jahre mit dem Aufkommen der Genossengerichte nach dem Ende der NÖP-Phase, sodass die Rollenverteilung in den oben beispielhaft angeführten Genossen- und Kreativdebatten in den Künstlerverbänden bei Weitem nicht mehr derart stark an Gerichtsverfahren angelehnt war. Daher waren die Grenzen zwischen *Beurteilen* (*osuzdat'*) und *Verurteilen* (*osuzdat'*) oftmals fließend. Obwohl es bei diesen Formen künstlerischer Debatten nicht um ein juristisches, sondern um ein künstlerisches sowie ideologisches Urteil ging, konnten auch diese Urteile im sowjetischen Kontext statusverändernde Kraft haben. Sie entschieden über die Erteilung von Aufträgen, über den Ankauf von Werken, über das Honorar für diese Werke sowie über die Ausstellungstätigkeit und damit immer auch über den Status des Künstlers im Kunstbetrieb und mit diesem über seine materielle Situation.

All jene, die an den verbandsinternen oder -externen Debatten teilnahmen, nahmen damit unweigerlich die Rolle von Kunstrichtern ein, welche in den institutionalisierten Debatten durch jahrelanges Einüben der Leitsätze des Sozialistischen Realismus und der entsprechenden Standardformulierungen für sich beanspruchten, nach einem vermeintlich allgemeingültigen Regelwerk zwischen guter und schlechter Kunst unterscheiden und darüber urteilen zu können. Der aus der ästhetischen Theorie der Frühaufklärung stammende Begriff des Kunstrichters meint in der Literaturgeschichte einen Vertreter der Regelpoetik, welche die Dichtkunst nach streng vorgegebenen Regeln, beinahe nach einer Gebrauchsanweisung, ausgeübt sehen wollte.<sup>89</sup>

Im Zentrum des Kunstrichtertums steht also die Annahme objektiver, allgemeingültiger Beurteilungskriterien für vollkommene und somit gute sowie für unvollkommene und somit schlechte Kunst. Das Urteil des Kunstrichters über dieses literarische oder jenes bildkünstlerische Werk beruht auf der Anwendung (ästhetischer und anderer) Gesetze, so legt es zumindest die begriffliche Anlehnung an das juristische Richteramt nahe, und hat damit zwei Funktionen: Einerseits soll es bei der Verbesserung der kritisierten Werke behilflich sein, andererseits soll es ein Exempel statuieren, damit sich etwaige künstlerische Verfehlungen nicht wiederholen.<sup>90</sup>

Aus all diesen Überlegungen ergeben sich zwei Schlussfolgerungen: Wenn das (ästhetische wie ideologische) Urteilen über Kunst und Künstler in ausführlichen Genossendebatten und Kreativdebatten regelmäßig eingeübt und jahrzehntelang praktiziert wurde, dann kann man erstens in der Sowjetunion von einem Volk von Kunstrichtern sprechen. Jeder Einzelne hat das Richten über die Kunst eingeübt und betrachtet es sowohl als sein Recht als auch als seine Pflicht – ungeachtet dessen, dass diese Debatten mit den Jahrzehnten oftmals nur noch auf auswendig gelernten Formeln basierten.<sup>91</sup> Das Richten über die Kunst fand eben nicht, wie eingangs bereits angeschnitten, im Rahmen der Genossengerichte statt, sondern in all den anderen Kommissionen, vor denen ein Künstler sein Werk präsentieren musste, und vor einem breiteren Publikum, vor der Öffentlichkeit. Denn wenn, wie im Sozialistischen Realismus, Kunst für die Massen gemacht ist und von den Massen verstanden werden soll, dann ist das Urteil der Massen ein unerlässliches Qualitätskriterium für die sozialistische Kunst. Diese Annahme wird von einem Ausruf des nonkonformen Leningrader Künstlers Evgenij Ruchin, seiner Ausbildung nach Geologe, während des ersten öffentlichen Disputs einer Ausstellung nonkonformistischer Künstler im Leningrader Klub *Évrika* 1977 gestützt: »Jeder von Euch hält sich

für einen Richter.«<sup>92</sup> Be- und Verurteilen ist folglich ein unentbehrlicher Teil der sowjetischen Kunstproduktion, denn jedes Werk trägt das Urteil der Genossendebatten in sich. Zweitens zeigt sich, dass Künstler im sowjetischen Kunstbetrieb eigentlich permanent (latent) vor Gericht, vor einem Kunstgericht standen. Sowohl ihre Werke als auch ihre Person, ihr sozialistisches Bewusstsein konnten jederzeit Gegenstand von Debatten unter Künstlerkollegen oder Ausstellungsbesuchern werden. Sie hatten folglich eine Doppelrolle inne: als Kunstrichter wie eben beschrieben, wenn nicht ihre eigenen Werke debattiert wurden, und als künstlerisch wie ideologisch Gerichtete. Durch das System von Kritik und Selbstkritik, durch das Wechselspiel aus Richten und Gerichtetwerden, waren beide Rollen untrennbar miteinander verbunden.

Wenn (kunst-)gerichtsähnliche Situationen für sowjetische Künstler zum Alltag gehörten, wenn das gesamte sowjetische Leben vom Gerichtsalten durchzogen war, dann kommt hierin sehr deutlich zum Ausdruck, was Frölicher und Sasse als »Juridifizierung der sowjetischen Gesellschaft«<sup>93</sup> bezeichnen. Die Autorinnen verstehen unter Juridifizierung, dass juristische Praktiken wie Anklagen, Verteidigen, Bezeugen, Urteilen und Richten auch außerhalb des Gerichtssaals als gesellschaftliche Praktiken wirksam werden. Den Beginn dieser Entwicklung verorten sie in der Einführung der anfangs erwähnten Genossengerichte in der Frühzeit der Sowjetunion, deren stark ritualisierte Praxis gerade Vergehen außerhalb des kodifizierten Gesetzestextes ahndete. Das Richten in allen Lebenslagen wurde aber nicht nur durch die Genossengerichte nachhaltig eingeübt und verinnerlicht, sondern auch durch die Agitgerichte der 1920er-Jahre. Diese mit Laiendarstellern besetzten pädagogischen Theaterstücke dienten vor allem der Propaganda neuer hygienischer, moralischer und politischer Standards und damit auch der Propaganda einer neuen sowjetischen Moral und Gesellschaftsordnung.<sup>94</sup>

Die hieran angelehnten Publikums- und Kommissionsdebatten in den Künstlerverbänden fungierten demnach sozusagen als externalisiertes Gewissen, das eine internalisierte Selbstkontrolle der Künstler zur Folge hatte. Diese verinnerlichte Form der gegenseitigen Kontrolle lässt Nikritin denn auch 1957 sagen, dass die Reglementierung des Schaffens im Sinne einer Reglementierung des Themas und der Erziehung der Persönlichkeit keinesfalls einer Schmälerung oder einer Kastration des künstlerischen Talents gleichkämen, im Gegenteil schärfte sie den Charakter und die Stärke des Künstlers, indem sie für die nötige schöpferische Konzentration sorgten: »[I]n der sowjetischen Gesellschaft ist die staatliche Reglementierung der Kunst der [...] einzige [...] für uns mögliche Weg und Ausweg zur größtmöglichen Freiheit unseres Schaffens.«<sup>95</sup> Und weiter: »Die Künstler sollen ihren Platz in der staatlichen Organisation der sowjetischen Gesellschaft finden. Die Künstler sollen sozialistisch organisierte Arbeiter werden [...].«<sup>96</sup> Schließlich seien Künstler immer abhängig von der Gesellschaft.<sup>97</sup> Dieser Gemeinplatz trifft wohl auf alle Künstler zu, gleich in welchem Land oder zu welcher Zeit sie tätig sind. Doch die Abhängigkeit der sozialistisch organisierten Kunst-Arbeiter von der sowjetischen Gesellschaft ging so weit, dass sich die Künstler daran gewöhnt hatten, wie Èl Lissickij 1941 sagte, »für eine Kommission zu arbeiten«.<sup>98</sup> Sie hatten sich daran gewöhnt, der Vorzensur und Zensur in den verschiedenen Kommissionen und Debatten eine Selbstzensur vorzuschicken. Sie hatten sich daran gewöhnt, in den unterschiedlichsten Kontexten der Beurteilung ihrer Werke und ihrer (sozialistischen) Persönlichkeit ausgesetzt zu sein. Sie hatten die Kontrollmechanismen der Genossenkritik derart verinnerlicht, dass ihnen der Zwang des Kritisierens und Kritisiert-Werdens als Notwendigkeit erschien, sodass wie in dem Beispiel von 1977 auch nonkonforme, außerhalb der Verbände stehende Künstler die gleichen Kreativdebatten organisierten wie die Verbandskünstler und

-funktionäre. Ruchin und andere stellten sich mit dieser Debatte selbst vor ein Kunstgericht, weil sich nicht nur jeder für einen (Kunst-)Richter hielt, sondern weil die Künstler selbst sich derart an das (Richten und) Gerichtetwerden gewöhnt hatten, dass sie es geradezu einforderten. Auch Nikonov hebt dies in seinen Erinnerungen ausdrücklich hervor: »Die professionelle Kontrolle war also unbedingt notwendig für uns. [...] Außerdem gab es eine professionelle Zensur, überall gab es Räte, die kontrollierten, und völlige Stümperei konnte nicht vorkommen. Neben der ideellen Kontrolle gab es eine professionelle, die ein System der erhöhten schöpferischen Verantwortung zur Folge hatte.«<sup>99</sup>

## VII. Postsowjetische Selbstermächtigungen

Mit der Sowjetunion verschwanden auch die Kunstkommisionen. Das Richten (nicht nur) über Kunst und Künstler nach verbindlichen Normen ist jedoch während all der Jahrzehnte der Zentralisierung des sowjetischen Kulturbetriebs – durch Kritik, Selbstkritik und Genossenkritik – derart zu einer alltäglichen Praxis geworden, dass diese Praxis nicht einfach mit der Macht der Verbände nach der Perestroika (ver-)schwand. Sie verlagerte sich vielmehr.

Waren die Künstlerverbände bis 1991 das normierende staatliche Organ der Kunstproduktion und -präsentation waren, das für die Durch- und Umsetzung der Kunstdoktrin sorgte, so übernehmen nunmehr (auf Initiative von Kirchenvertretern und der Politik) die Strafgerichte diese Funktion: Die Kläger beanspruchen in den gegenwärtigen russischen Kunstgerichtsprozessen – in Ausübung ihrer gewohnten Funktion als Kunstrichter – die Allgemeingültigkeit ihres Kunsturteils, ihres Kunstbegriffs. Sie versuchen durch die Prozesse, ihren traditionalistischen, akademisch-religiösen Kunstbegriff nach sozialistischem Vorbild als Exempel zu



statuieren: Für sie existiert (nach wie vor) nur eine künstlerische Leitlinie, vor allem erteilen sie jeglicher kritischen Funktion von Kunst eine deutliche Absage.<sup>100</sup> Die ästhetischen Debatten finden nun nicht mehr vor den künstlerischen Genossen, sondern im Gerichtssaal statt, wo erneut ein allgemeingültiger Kunstbegriff ausgehandelt und fixiert werden soll. Dies hat bereits zur Einführung neuer Gesetze geführt, die (nicht nur) die Grenzen der Kunstfreiheit deutlich einschränken, beispielsweise eines Gesetzes gegen die öffentliche Verbreitung derber Flüche,<sup>101</sup> eines Gesetzes gegen die »Propaganda von Homosexualität«<sup>102</sup> oder zur Verschärfung des Gesetzes gegen »die Beleidigung religiöser Gefühle oder die Entweihung von angebeteten Objekten, Zeichen oder Emblemen von weltanschaulicher Bedeutung«.<sup>103</sup> Das Kunstrichterum hat folglich den Systemwechsel überlebt, lediglich seine Exekutivorgane haben sich geändert. Es beansprucht nach wie vor die Entscheidungshoheit nicht nur über einen normierten Kunstbegriff, sondern auch über einzelne Künstler-Subjekte.

Doch diese Künstler-Subjekte schaffen ihre Werke nicht mehr für Kommissionen. Sie nehmen nicht mehr willfährig die Rolle der Gerichteten ein. Zwar endeten die russischen Strafgerichtsprozesse gegen Künstler und Kuratoren seit Mitte der 2000er-Jahre bislang alle mit einer Verurteilung. Aber gerade jene jüngeren post-sowjetischen Künstler, die nicht mehr in der Sowjetunion sozialisiert wurden, mit alternativen, weit weniger akademischen Ausbildungssystemen in Berührung gekommen sind und durch die neuen Medien über weitreichende Informationsquellen verfügen, entwickeln neue Selbstermächtigungsstrategien. Anstatt sich in das Regelwerk des Gerichts zu fügen, funktionieren sie es für ihre Zwecke um.

Während des Prozesses gegen die Organisatoren der Ausstellung *Verbotene Kunst 2006* fanden 2009 und 2010 beispielsweise zahlreiche Performances und Aktionen jüngerer, von der

Anklage nicht direkt betroffener Künstler statt: Die Künstlergruppe Bombily ließ Justitia von einem Faschisten mit Hakenkreuzbinde durch die Flure des Gerichtsgebäudes treiben und auspeitschen, um eine »besonders eindruckliche Metapher für das Gericht über die Kunst«<sup>104</sup> zu schaffen. Die Künstlergruppe Vojna veranstaltete eine *After-Show-Party* im Gerichtssaal unter dem Motto *Unser Schwanz in Euren Arsch* (*Naš chuj – vaše očko*) und performte einen Song, der vor allem aus der Textzeile »Alle Bullen sind behindert« (*Vse menty ubljudki*) bestand. Der Performancekünstler Andrej Kuzkin ließ sich im Hof des Gerichtsgebäudes von einer vermeintlichen Journalistin zu seiner Meinung über die aktuellen Geschehnisse befragen und übergab sich als Antwort. Am Tag der Urteilsverkündung schließlich hatte ein Mitglied der Gruppe Vojna geplant, während der Urteilsverlesung Kakerlaken im Gerichtssaal freizulassen, doch die Kakerlaken wurden bei der Einlasskontrolle entdeckt und irrtümlich freigelassen, sodass sie sich früher als geplant im Gebäude verteilten.

In diesen Aktionen und Performances ging es den Künstlern darum, Kunst als eine Form des sozialen Handelns zu präsentieren, die die Kernpunkte gesellschaftlicher Vorgänge – in diesem Fall des Gerichtsprozesses gegen *Verbotene Kunst 2006* – erfasst und bildlich umsetzt, um so eine Metapher und auch eine Diskussionsgrundlage für die Geschehnisse zu schaffen. Außerdem legten die Künstler hierdurch offen, was für eine große Show der Prozess eigentlich ist. Die Performances und Aktionen stellten schlussendlich den Versuch einer Rückaneignung des Prozesses durch die Künstler stellvertretend für die Angeklagten dar: Indem die Künstler den juristischen Raum (oder zumindest dessen Umfeld) mit ihren Performances und Aktionen besetzten, versuchten sie, ihn für die Angeklagten und mit ihnen für die zeitgenössische Kunst symbolisch zurückzuerobern.<sup>105</sup>

Nach den Sympathisanten der Angeklagten begannen in den nachfolgenden Prozessen der

2010er-Jahre auch die Angeklagten selbst – nunmehr Künstler und nicht mehr Kuratoren –, das Gericht und seine Folgen für sich zu nutzen. Die verurteilten Mitglieder von Pussy Riot Maria Alëchina und Nadežda (Nadja) Tolokonnikova wurden durch die Lagerhaft nicht etwa von ihrer aktivistisch-kritischen Haltung abgebracht, sondern sie haben den Kampf für die Rechte der Inhaftierten zu ihrer neuen Aufgabe gemacht.<sup>106</sup> Der Gerichtsprozess und die mediale Aufmerksamkeit, die ihm zuteilwurde, haben die jungen Frauen außerdem international derart bekannt gemacht, dass beide als Buchautorinnen und Sängerinnen mittlerweile geradezu zu Pop-Stars geworden sind.

Noch weiter geht Pavlenskij. Er liefert sich in seinen Aktionen nicht nur bewusst der Staatsmacht aus. Im Prozess wegen seiner eingangs erwähnten Aktion *Bedrohung* weigerte er sich darüber hinaus, eine Aussage zu machen, so lange sein Anklagepunkt nicht in Terrorismus umgewandelt wird. Hiermit spielte er auf die Verurteilung des ukrainischen Regisseurs Oleh Sencov im August 2015 zu zwanzig Jahren Lagerhaft wegen Terrorismus an. Laut der Anklage sei Sencov angeblich der Kopf einer terroristischen Vereinigung, die unter anderem die Eingangstür zum Büro der Russischen Gemeinde der Krim in Brand gesetzt habe. Pavlenskij wiederholte die Sencov zur Last gelegte Handlung und versuchte dadurch, die Justiz zu zwingen, die Grundsätze ihres eigenen Be- und Verurteilens zu hinterfragen.

Parallel dazu lief seit 2014 ein Verfahren gegen Pavlenskij wegen Sachbeschädigung (Vandalismus), weil er im Rahmen seiner Aktion *Freiheit* (*Svoboda*) zusammen mit anderen zur Unterstützung des Kiever Majdans auf einer Brücke im Sankt Petersburger Zentrum Autoreifen und Motorhauben verbrannt hatte. Anstatt im April 2016 der Einstellung des Verfahrens wegen Verjährung des Tatbestands zuzustimmen, zwang Pavlenskij das Gericht dazu, sich weiter mit ihm zu befassen: Zur Weiterführung des Verfahrens hatte die Verteidigung drei Prostituierte als Zeu-

ginnen geladen, die letztendlich gegen den Angeklagten aussagten, dass sie die Aktion für eine »Entweihung« – jedoch nicht für Vandalismus – und Pavlenskij für »nicht normal«, »psychisch krank« und ohnehin nicht für einen Künstler hielten, da er »keine Bilder malt, ein Künstler soll Margeriten auf die Wände malen und Schönheit in die Welt bringen«.<sup>107</sup> In diesem Fall wurde der Gerichtsprozess zur Aktion des angeklagten Künstlers, welche die Käuflichkeit der Zeugen und somit des gesamten Gerichtsapparats vorführte: Das Gericht wurde zum Bordell. Pavlenskij inszenierte den Gerichtsprozess und verdoppelte so dessen Inszeniertheit. Das Verfahren wegen *Bedrohung* endete mit einer Verurteilung zu einer Geldstrafe.<sup>108</sup>

Den von den sowjetischen Künstlern verinnerlichten Kontrollmechanismen des sozialistischen Kunstbetriebs setzen Künstler und Künstlerinnen wie Pussy Riot und vor allem Pavlenskij im gegenwärtigen Russland also neue Selbstermächtigungsstrategien entgegen. Pavlenskij nimmt die immer systematischere Zensur durch Gesetzeserlasse und die immer stärkere Selbstzensur aufgrund der drohenden Strafverfolgung nicht einfach hin, sondern bringt sich absichtsvoll vor Gericht und zwingt dieses somit, seine Repressionsverfahren an ihm anzuwenden. Er lässt sich (in vollkommener Selbstaufgabe) nicht vom Gericht kontrollieren; stattdessen sucht er nach Möglichkeiten, um das Gericht zu kontrollieren. Er führt den Staat und dessen *Procedere* vor, anstatt dieses zu verinnerlichen, in ihm »heimisch« zu werden und sich selbst vorführen zu lassen.<sup>109</sup>

Die Horizontalität der sowjetischen Überwachungsstrategien und mit ihr die pseudo-demokratische Selbst- und Fremdüberwachung, in deren Folge das Gerichthalten Teil der Kunstproduktion und -rezeption war, haben in den neueren Kunst-Prozessen im gegenwärtigen Russland ihre Bedeutung verloren. Heute fungiert das »echte« Gericht, die ordentliche Gerichtsbarkeit, wieder als Instrument der vertikalen

len, hierarchisierten Machtausübung. Für die Künstler entfällt hierdurch der Rollenwechsel zwischen Richtenden und Gerichteten. Ihnen bleibt derzeit nur noch die Rolle der Angeklag-

ten, denn es gelingt nur wenigen – so strategisch klugen wie selbstverachtenden –, das Gericht zum Material für künstlerische Aktionen, zur Kunst zu machen.<sup>110</sup>

- 1 Vgl. Sandra Frimmel, Künstler, Terrorist oder psychisch krank?, in: *Geschichte der Gegenwart*, 10. März 2016, URL: <http://geschichtedergegenwart.ch/kuenstler-terrorist-oder-psychisch-krank/> (letzter Zugriff am 25. März 2016). Mittlerweile lebt Pavlenskij in Paris, wo er politisches Asyl erhalten hat.
- 2 Vgl. Aleksandr Podrabinek, Karatel'naja medicina [Strafmedizin], New York 1979. Online verfügbar unter URL: [http://www.imwerden.info/belousenko/books/kgb/podrabinek\\_karat\\_med.htm](http://www.imwerden.info/belousenko/books/kgb/podrabinek_karat_med.htm) (letzter Zugriff am 25. März 2016).
- 3 Antonina Zainčkovskaja, Chudožnik – ne šutočnoe zvanie, in: *Vera Ermolaeva 1893 – 1937* (Ausst.-Kat. St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum), hg. von Ljudmila Vostrecova, Tatjana Gorjačeva, Antonina Zainčkovskaja u. a., Sankt Petersburg 2008, 5 – 21, hier 20.
- 4 Vgl. Sandra Frimmel, Ein »Meister des Pornogeschäfts« oder ein »Kämpfer für die Freiheit«? Der Fall Vjačeslav Sysoev, in: Sandra Frimmel und Mara Traumane (Hg.), *Kunst vor Gericht. Ästhetische Debatten im Gerichtssaal*, Berlin 2018, 351 – 357. Gerichtsprozesse gegen sowjetische Schriftsteller, die wegen ihrer Werke und nicht wegen ihrer Gesinnung (oder anderer Vergehen) angeklagt wurden, sind einige mehr bekannt, zum Beispiel der Prozess gegen Osip Mandel'stam 1935, gegen Julij Daniël' sowie Andrej Sinjavskij 1966, gegen Vladimir Maramzin 1975 und gegen Irina Ratušinskaja 1983. Siehe hierzu Alexander Ginsburg (Hg.), *Weissbuch in Sachen Sinjavskij – Daniel*, Frankfurt a. M. 1967; Witali Schentalinski, *Das auferstandene Wort. Verfolgte russische Schriftsteller in ihren letzten Briefen, Gedichten und Aufzeichnungen. Aus den Archiven sowjetischer Geheimdienste*, Köln 1996; V. F. Koljazin und V. A. Gončarov (Hg.): »Vernite mne svobodu!« *Dejatel'nost' i iskusstva Rossii i Germanii – žertvy stalinskogo terrora* [»Gebt mir die Freiheit zurück!« Deutsche und russische Literatur- und Kunstschafter als Opfer des stalinistischen Terrors], Moskau 1997.
- 5 Kurt London, *The seven Soviet arts*, New Haven 1938, 55. Übersetzungen aus dem Englischen werden zum Zweck der besseren Lesbarkeit im Fließtext ins Deutsche übersetzt, als abgesetzte Zitate jedoch im Original wiedergegeben.
- 6 O. V., Obščaja charakteristika sovetskogo pravosudija [Allgemeine Charakteristika der sowjetischen Rechtsprechung], URL: <http://www.indem.ru/Proj/SudRef/prav/ObsHarSovPravosu.htm> (letzter Zugriff am 25. März 2016). Alle Übersetzungen aus dem Russischen stammen von der Autorin.
- 7 Derzeit gibt es in einigen Gebieten der Russischen Föderation sowohl von Einzelpersonen als auch von staatlichen Stellen Bestrebungen, die Genossengerichte wieder einzuführen. Vgl. V. Vasil'ev, *Tovariščeskie sudy: istorija, perspektivy dejatel'nosti v uslovijach rynka* [Genossengerichte: Geschichte, Tätigkeits-Perspektiven unter den Bedingungen der Marktwirtschaft], in: *Trudovoe pravo* 1, 2008, URL: <http://www.top-personal.ru/lawissue.html?1513> (letzter Zugriff am 29. April 2016).
- 8 Gianna Frölicher und Sylvia Sasse, Vorwort, in: dies. (Hg.), *Gerichtstheater. Drei sowjetische Agitgerichte*, Leipzig 2015, 7 – 26, hier 19.
- 9 Irena Bachčanjan in einer E-Mail an die Autorin, 14. November 2014. Eine Beschreibung der Ereignisse findet sich auch in Emmanuel Carrère, *Limonow*, Berlin 2012, 77 – 78.
- 10 L. Petrova, V poiskach poklonnikov [Auf der Suche nach Bewunderern], in: *Krasnaja znamja*, 1965, genaues Datum unbekannt.
- 11 Ebd.
- 12 Vgl. ebd.
- 13 Sicher ist lediglich, dass das Genossengericht über Bachčanjan nicht in den Zuständigkeitsbereich der Künstlerverbände fiel, weil Bachčanjan in keinem der künstlerischen Verbände Mitglied war.
- 14 Diesen Eindruck meiner Recherchen bestätigen verschiedene Gespräche mit Mitgliedern des Moskauer Künstlerverbandes (MOSCh) vor der Perestroika, darunter Vladimir Sal'nikov, Nina Kotël, Elena Elagina und Vladimir Dubosarskij.
- 15 Vgl. Sandra Frimmel, *Kunsturteile. Gerichtsprozesse gegen Kunst, Künstler und Kuratoren in Russland nach der Perestroika* (Das östliche Europa: Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 2), Wien/Köln/Weimar 2015, 115. Dieser Fall gilt als künstlerisches Pendant zum ungleich bekannteren Brodskij-Prozess, infolge dessen der Dichter Iosif Brodskij zu fünf Jahren Zwangsarbeit verurteilt worden war. In beiden Fällen spielte die schwierige Aufnahme-prozedur in die schöpferischen Verbände gerade für junge Künstler eine zentrale Rolle: Ohne eine Mitgliedschaft in den Verbänden galt man nicht als Künstler oder Schrift-

- steller, doch um aufgenommen zu werden, musste man erst eine bestimmte Anzahl Werke produziert haben – eine Übergangszeit mit ungeklärtem Status, in der zahlreichen jungen Künstlern seit 1961 eine Anklage wegen Parasitismus drohte.
- 16 Auch wenn sich Zusammensetzung und Befugnisse der verschiedenen Jurys des Pariser Salons im Laufe der Jahrzehnte änderten, lässt sich doch grob Folgendes festhalten: Die Aufnahme- bzw. Zulassungsjury kontrollierte die Zulassung der Bewerber unter qualitativen Aspekten, die *Jury de Placement* sortierte jene Werke aus und wies sie zurück, die gegen »den Respekt vor den guten Sitten« (115) verstießen, die *Jury des Récompenses* entschied über die Vergabe von Auszeichnungen. Diese verschiedenen Jurys waren ein Instrument staatlicher Salonpolitik, das seine Auswahl entsprechend den Vorgaben der Regierung restriktiver oder liberaler traf. Vgl. Andrée Sfeir-Semler, *Die Maler am Pariser Salon 1791–1880*, Frankfurt a. M./New York 1992, 104–150.
  - 17 Derartige Begutachtungsmechanismen gehen nicht nur auf den Pariser Salon zurück, sondern finden sich ebenso im Kunstbetrieb westlicher Länder des 20. und 21. Jahrhunderts. Auch dort wird selbstredend künstlerisches Schaffen gelenkt, sei es durch die informellen Ein- und Ausschlussmechanismen des Kunstmarkts oder durch staatliche wie auch private Förderstrukturen mit ihren spezifischen, nicht zuletzt konjunkturbedingten Richtlinien.
  - 18 London 1938 (wie Anm. 5), 52.
  - 19 Ein Lubok ist ein volkstümlicher Bilderbogen mit satirischem, informativem, patriotischem oder sozialkritischem Charakter. Diese Form von Holzschnitten war in Russland zwischen dem 17. und dem frühen 20. Jahrhundert weit verbreitet und beliebt, sie diente auch Avantgardekünstlern als Vorlage.
  - 20 Stenogramma ěkstrennogo obščego sobranija Ob”edinenija chudožnikov-realistov (OChR) sovместно s komissiej po obsledovaniju. Spiski i ankety členov OChR. Kopii dogovorov s avtorami. Pjatiletnij plan rabot OChR i dr., 15 marta 1929 – 31 marta 1930 [Stenogramm der allgemeinen Sondersitzung der Vereinigung der Künstler-Realisten (OChR). Kopien von Verträgen mit Autoren. Fünfjahresplan der Arbeit der OChR u. a., 15. März 1929 – 31. März 1930], 31. März 1930, Rossijskij gosudarstvennyj archív literatury i iskusstva (RGALI), f. 645, op. 1, ed. chr. 436, l. 74.
  - 21 Der Strenge Stil (*surovyj stil’*) kam Ende der 1950er-Jahre nach Stalins Tod während des Tauwetters auf. Er markiert einen Wandel in der sowjetischen Malerei, allgemein gesagt eine Abkehr vom Heroischen. Vertreter des Strengen Stils waren neben Nisskij noch Nikolaj Andronov, Viktor Ivanov, Gelij Koržev, Pavel Nikonov, Pëtr Ossovskij, Viktor Popkov, Tair Salachov, Aleksandr und Pëtr Smolin sowie Igor’ Obrossov.
  - 22 Stenogrammy zasedanija (Bolšogo) Chudožestvennogo Soveta po živopisi za 1951 g. Tom II-j [Stenogramme der Sitzung des (Großen) Künstlerischen Rats für Malerei des Jahres 1952. Band 2], 14. Mai 1952, RGALI, f. 2470, op. 2, ed. chr. 35, l. 40.
  - 23 Vgl. ebenda.
  - 24 Ebenda, l. 41.
  - 25 Protokoly No 1–55 zasedanij Chudožestvennogo Soveta po živopisi, skul’ptury i grafiki za 1942 g., Kombinát živopisnogo iskusstva Moskovskogo otdelenija Chudožestvennogo fonda RSFSR [Protokolle Nr. 1–55 der Sitzungen des Künstlerischen Rates für Malerei, Skulptur und Grafik 1942, Kombinat für malerische Kunst der Moskauer Abteilung des Künstlerfonds der RSFSR], RGALI, f. 2470, op. 2, ed. chr. 5, l. 1.
  - 26 Ebd., l. 34.
  - 27 ZK der VKP(B), Über die Umbildung der Literatur- und Kunstorganisationen. Verordnung des ZK der VKP(b). 23. April 1923, in: Hubertus Gassner und Eckhart Gillen (Hg.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917–1934*, Köln 1979, 408.
  - 28 Eine englische, leicht gekürzte Fassung des Protokolls findet sich in London 1938 (wie Anm. 5), 223–229. Sie ist auch als Wiederabdruck enthalten in *Spheres of light – stations of darkness. The art of Solomon Nikritin (1898–1965)* (Ausst.-Kat. Moskau, State Tretyakov Gallery; Thessaloniki, State Museum of Contemporary Art), hg. von Miltiadis Papanikolaou, Giannis Mpolis, Lintia Iovleva u. a., Thessaloniki 2004, 381–385. Eine deutsche Übersetzung (aus dem Englischen) findet sich in Gassner und Gillen 1979 (wie Anm. 27), 508–512. Für den Hinweis auf diese Debatte danke ich Ljubov Pčelkina. Das russische Original ist nicht mehr auffindbar. Vermutlich wurde es nach dem Ende der Aufbewahrungspflicht – wie auch international üblich – vernichtet. Nach der Perestroika wechselten die Institutionen zudem oftmals ihre Namen und Zuständigkeitsbereiche, sodass sich hier ebenfalls viele Spuren zu Dokumenten verlieren.
  - 29 Nicoletta Misler, The art of movement, in Ausst.-Kat. *Spheres of light – stations of darkness* 2004 (wie Anm. 28), 362–369, hier 362.
  - 30 Lenin, in Clara Zetkins Erinnerungen, zit. nach London 1938 (wie Anm. 5), 67.
  - 31 Ebenda.
  - 32 London 1938 (wie Anm. 5), 223–224.
  - 33 Vgl. ebenda, 225.
  - 34 Ebenda, 227.
  - 35 Ebenda. Gleichlautende Argumente gegen missliebige Kunstwerke finden sich auch zuhauf in den eingangs erwähnten Prozessen gegen die Organisatoren der



- Ausstellungen *Achtung, Religion! und Verbotene Kunst 2006*. Vgl. Frimmel 2015 (wie Anm. 15), 215 – 239.
- 36 Vgl. London 1938 (wie Anm. 5), 227.
- 37 Ebenda.
- 38 Ebenda, 228.
- 39 Vgl. ebenda.
- 40 Vgl. ebenda.
- 41 Ebenda, 226.
- 42 Ebenda, 229.
- 43 Vgl. John E. Bowl, *The Old and the New*, in: Ausst.-Kat. *Spheres of light – stations of darkness 2004* (wie Anm. 28), 375 – 380. Das Savickij-State Museum of Art in Karakalpakstan, einer autonomen Republik im Nordwesten Usbekistans, wurde 1966 eröffnet und war zu Sowjetzeiten eine Enklave russischer Avantgardekunst. Siehe den Dokumentarfilm *The desert of forbidden Art*, Regie: Amanda Pope und Tchavdar Georgiev, 2010.
- 44 Stenogramma obsuždenija vystavki rabot t. Nikritina S. B. [Stenogramm der Debatte der Ausstellung von Werken des Genossen S. B. Nikritin], 24. Januar 1956, Otdel rukopisej Gosudarstvennoj Tret'jakovskoj galerei (OR GTG), f. 141, ed. chr. 308, l. 33.
- 45 Stenogramma večera, posvjaščennogo pamjati S. B. Nikritina, Sojuz Chudožnikov RSFSR, Moskovskoe otdelenie [Stenogramm des Gedenkabends für S. B. Nikritin, Künstlerverband der RSFSR, Moskauer Abteilung], 17. April 1969, OR GTG, f. 141, ed. chr. 312, l. 15.
- 46 London 1938 (wie Anm. 5), 228.
- 47 Ebenda, 231.
- 48 Zu dieser Thematik siehe Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München 2008.
- 49 1939 verlässt er den MOSSCh, tritt aber 1940 wieder ein. Vgl. Irina Leites, *Chronology of Solomon Nikritin's life and work*, in: Ausst.-Kat. *Spheres of light – stations of darkness 2004* (wie Anm. 28), 388 – 391, hier 390.
- 50 Unter anderem wirkte er an der Gestaltung des Moskauer Gorkij-Kultur-und-Erholungs-Parks mit, entwarf Fenster für das Hauptgebäude der sowjetischen Nachrichtenagentur TASS, arbeitete 1939 gemeinsam mit El Lissitzkij am sowjetischen Pavillon auf der Weltausstellung in New York und gestaltete 1949 die zentrale Halle der Ausstellung *Geschenke an Iosif Stalin*. Vgl. Leites 2004 (wie Anm. 49), 390 – 391. Nikritin könnte auch als »Vater der Ausstellungsarchitektur« bezeichnet werden, die im heutigen Kunstbetrieb einen enormen Stellenwert genießt, deren Vorläufer in der frühen Sowjetunion bislang jedoch kaum erforscht sind.
- 51 Solomon Nikritin, Brief an Nikita Chruščëv, 8. Januar 1954, OR GTG, f. 141, ed. chr. 277, l. 1.
- 52 Natalia Adaskina, *Personality and Artistic Vision*, in: Ausst.-Kat. *Spheres of light – stations of darkness 2004* (wie Anm. 28) 343 – 351, hier 70.
- 53 Laut Michel Foucault ist dieses Richten nicht nur über das eigentliche Vergehen, sondern auch über die Leidenschaften, Instinkte und Anomalien des Individuums, über seine gesamte Persönlichkeit, kennzeichnend für das Gericht als Werkzeug der Disziplin. Allerdings ist Foucaults aus einer westlichen Kultur heraus entwickeltes Modell ungeachtet dieser Ähnlichkeiten nur zum Teil auf die Sowjetunion übertragbar. Vgl. Michel Foucault, *Überwachen und Strafe: Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M. 2014, 119 – 122. Für diesen Hinweis danke ich Anne Krier.
- 54 Nach den Weltjugendfestspielen 1957 wurden mit dem neuerlichen – sogar staatlich verordneten – Aufkommen abstrakter künstlerischer Experimente auch geschlossene Ausstellungen organisiert, zu deren Debatten ausschließlich Mitglieder des MOSCh zugelassen waren. Vgl. Evgenij Buravlev und Egor Plotnikov, »Samye žestokie boi byli v živopisnoj sekcii.« O soveckoj censure. Iz vospominanij Pavla Nikonova [»Die härtesten Kämpfe fanden in der Sektion für Malerei statt.« Über die sowjetische Zensur. Aus den Erinnerungen Pavel Nikonovs], in: *Colta.ru*, 14. Juli 2015, URL: <http://www.colta.ru/articles/art/7920> (letzter Zugriff am 31. März 2016).
- 55 Vgl. London 1938 (wie Anm. 5), 54.
- 56 Stenogramma zasedanija Bjuro živopisnoj sekcii MOSSCh s aktivom [Stenogramm der Sitzung des Büros der Abteilung für Malerei des MOSSCh mit den aktiven Mitgliedern], 22. März 1951, OR GTG, f. 59, ed. chr. 305, l. 4.
- 57 Stenogramma disputa posvjaščennogo obsuždeniju chudožestvennoj vystavki »Industrija Socializma« [Stenogramm des Disputs, gewidmet der Kunstausstellung »Industrie des Sozialismus«], 19. Mai 1939, OR GTG, f. 18, ed. chr. 138, l. 18.
- 58 Stenogramma obsuždenija rabot brigady Sten'sinskogo [Stenogramm der Debatte der Arbeit der Sten'sinskij-Brigade], 13. April 1938, OR GTG, f. 59, ed. chr. 31, l. 2.
- 59 Stenogramma vystuplenija na partijnom sobranii MOSCha S. B. Nikritina [Stenogramm der Rede S. B. Nikritins auf der Parteiversammlung des MOSCh], 1948, OR GTG, f. 141, ed. chr. 143, l. 1f.
- 60 Sergej Ingulov, *Samokritika v dejstvii* [Selbstkritik in Aktion], Moskau/Leningrad 1930, 157, zit. nach: Sylvia Sasse, *Wortsünden. Beichten und Gestehen in der russischen Literatur*, München 2009, 260.
- 61 Sasse 2009 (wie Anm. 60), 246.
- 62 Vgl. Michail Leonow, *Kritik und Selbstkritik. Eine dialektische Gesetzmäßigkeit in der Entwicklung der Sowjetgesellschaft*, Berlin 1950, 32 – 33.
- 63 Ebenda, 45.
- 64 Vgl. Sasse 2009 (wie Anm. 60), 269.
- 65 Ebenda, 275.
- 66 Aleksandr Rodčenko, *Perestrojka chudožnika* [Die Perestrojka eines Künstlers], in: *SSSR na strojke* 12,

- 1933, 19–21. Zu Rodčenko siehe auch Margarita Tupitsyn, *The Soviet photograph 1924–1937*, New Haven/London 1996, 136–137. Für den Hinweis auf diese Quellen danke ich Anne Krier.
- 67 Ebenda, 19.
- 68 Ebenda.
- 69 Ebenda. Zum sowjetischen Lagerdiskurs siehe Anne Krier, *Reisen als Verfahren: Subjektentwürfe und epistemische Prozesse in der russischen Verbannungs- und Lagerliteratur des 18.–20. Jahrhunderts*, Diss. Universität Zürich 2016, 159–213, unveröffentlichte Dissertation.
- 70 Rodčenko 1933 (wie Anm. 66), 19.
- 71 Ebenda, 20.
- 72 Moskovskij klub chudožnikov: Prodolženie diskussii o polirealizme [Moskauer Künstler-Klub: Fortsetzung der Debatte über den Polyrealismus], 17. Dezember 1932, RGALI, f. 2717, op. 1, ed. chr. 26, l. 2.
- 73 Ebenda, l. 4.
- 74 Vgl. ebd.
- 75 London 1938 (wie Anm. 5), 229.
- 76 Stenogramma obsuždenija rabot brigady Sten'sinskogo (wie Anm. 58), 1–2.
- 77 Bei Foucault findet sich analog der »pausenlos überwachte Überwacher«. Foucault 2014 (wie Anm. 53), 228.
- 78 Ebenda, 230. Foucaults Analyse der normierenden Sanktionen in Disziplinargesellschaften liefert auf den ersten Blick aufschlussreiche Anknüpfungspunkte für das System der Genossenkritik. In der »Mikro-Justiz« der Disziplin (dem Pendant zu den alternativen Gerichtsbarkeiten), also in Waisenhäusern, Kadettenschulen und ähnlichem, wird ebenfalls erfasst, was von den Gesetzen übergangen wird; alles ist strafbar, was nicht konform ist (230–231). Das System der Überwachung soll zu einer Normalisierung führen, soll »normend, normierend und normalisierend« (236) wirken, sodass das »Subjekt im Universum von Strafbarkeit und Strafmitteln« (230) heimisch wird. Doch in diesem panoptischen Modell ist die Kontrolle hierarchisiert, Sehen und Gesehenwerden sind voneinander getrennte Vorgänge. Genau diese Hierarchisierung fehlt im sowjetischen System der gegenseitigen Überwachung jedoch, sodass es kein »vollkommenes Auge der Mitte« (224) gibt: Jeder kann jeden sehen, jeder wird von jedem kontrolliert, und jeder kontrolliert gleichzeitig jeden. Daher lässt sich für die Sowjetunion wohl treffender von einer Kontrollgesellschaft – mit disziplinarischen Mechanismen – sprechen, auch wenn Gilles Deleuze den Typus der Kontrollgesellschaft erst in digitalen Marktwirtschaften ansiedelt, Vgl. Gilles Deleuze, Postskriptum über die Kontrollgesellschaft, in: ders., *Unterhandlungen. 1972–1990*, Frankfurt a. M. 1993, 254–262. Vgl. auch Sasse 2009 (wie Anm. 60), 261, und Oleg Kharkhordin, *The collective and the individual in Russia. A study of practices*, Berkeley/Los Angeles/London 1999, 114.
- 79 Vgl. Anm. 16.
- 80 Buravlev und Plotnikov 2015 (wie Anm. 54).
- 81 London 1938 (wie Anm. 5), 220.
- 82 Bei der Formierung des sowjetischen Kunstgeschmacks spielten selbstredend auch die Kunstzeitschriften eine wichtige Rolle, die ich hier jedoch zugunsten einer Fokussierung meines Themas vernachlässige. Zur Sprechakttheorie und zur Performativität des Wortes siehe John L. Austin, *How to do things with words*, Oxford 1975, sowie Erika Fischer-Lichte und Christoph Wulf, *Theorien des Performativen* (Paragrana, Bd. 10/1), Berlin 2001.
- 83 London 1938 (wie Anm. 5), 246.
- 84 Vgl. Buravlev und Plotnikov 2015 (wie Anm. 54).
- 85 Eine ähnliche Institutionalisierung fand im Wissenschaftsbereich in den »Durcharbeitungen« (*prorabotki*) statt, die allerdings eine stärkere formale Ähnlichkeit zu realen Gerichtsverfahren aufwiesen. Ein Grund hierfür mag gewesen sein, dass bei den genossenschaftlichen Debatten zunächst einmal die Gemälde und mit ihnen die ideologische Einstellung und auch die Arbeitsdisziplin der Künstler zur Verhandlung standen; aber bei den *Prorabotki* ging es von Anfang an um Vorwürfe von Formalismus, Kosmopolitismus o. ä. Vgl. Dmitrij Lichačev, *Vospominanija* [Erinnerungen], Sankt Petersburg 1997, 526–546.
- 86 Vgl. ebenda, 22.
- 87 Vgl. Frölicher und Sasse 2015 (wie Anm. 8), 16.
- 88 René Fülöp-Miller, *Geist und Gesicht des Bolschewismus*, Zürich/Leipzig/Wien 1926, 191, zit. nach: Frölicher und Sasse 2015 (wie Anm. 8), 22.
- 89 Vgl. Thomas Weitin, *Recht und Literatur*, Münster 2010, 13–15.
- 90 Vgl. Johann Jacob Breitinger, Vorrede, in: Johann Jacob Bodmer, *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter*, Zürich 1741, ohne Seitenangaben, in meiner Zählung 12.
- 91 Vgl. hierzu auch Susan Emily Reid, In the name of the people. The Manège affair revisited, in: *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian history* 6, 2005 (New Series), 673–716.
- 92 Vadim Nečaevev und Marina Nedrobova, Bunt nach cholestach. Disput v leningradskom klube »Ėvrika« [Revolte auf der Leinwand. Disput im Leningrader Klub »Heureka«], in: *Vremja i my* 18, 1977, 198–217, hier 210.
- 93 Frölicher und Sasse 2015 (wie Anm. 8), 20.
- 94 Siehe hierzu Gianna Frölicher, *Die Rolle der »svideteli« (Zeugen) in den Agitsud-Inszenierungen*, Zürich 2011, unveröffentlichte Lizentiatsarbeit. Frölicher arbeitet ebenfalls an einer Dissertation zum Thema der Agitgerichte mit dem Arbeitstitel *Theater und/oder Gericht – Sowjetisches Gerichtstheater der 1920er und frühen 1930er Jahre*.

- 95 Solomon Nikritin, Chudožnik i gosudarstvo [Der Künstler und der Staat], Vortragsmanuskript, Moskau 1957, RGALI, f. 2717, op. 1, ed. chr. 42, l. 27.
- 96 Ebenda, l. 42.
- 97 Vgl. ebenda, l. 18.
- 98 Tupitsyn 1996 (wie Anm. 66), 135.
- 99 Buravlev und Plotnikov 2015 (wie Anm. 54).
- 100 Zur genauen Beschaffenheit und Herleitung dieses postsowjetischen Kunstbegriffs, auch im Vergleich zu internationalen Debatten vor Gericht, siehe Frimmel 2015 (wie Anm. 15), 53 – 182.
- 101 Vgl. Federal'nyj zakon Rossijskoj Federacii ot 5 maja 2014g. N 101-F3 »O vnesenii izmenenij v Federal'nyj zakon »O gosudarstvennom jazyke Rossijskoj Federacii« [Föderales Gesetz der Russischen Föderation vom 5. Mai 2014 Nr. 101-F3 »Über den Eintrag von Änderungen in das Föderale Gesetz »Über die staatliche Sprache der Russischen Föderation«] vom 05. Mai 2014, URL: <http://www.rg.ru/2014/05/07/rus-yazyk-dok.html> (letzter Zugriff am 2. Dezember 2015).
- 102 Vgl. Federal'nyj zakon Rossijskoj Federacii ot 30 ijunja 2013 g. N° 135-F3 »O vnesenii izmenenij v stat'ju 5 Federal'nogo zakona »O zaščite detej ot informacii, pričinjajuščej vred ich zdorov'ju i razvitiju« i otdel'nye zakonodatel'nye akty Rossijskoj Federacii v celjach zaščity detej ot informacii, propagandirujuščej otricanie tradicionnyh cennostej« [Föderales Gesetz der Russischen Föderation vom 29. Juni 2013 Nr. 135-F3 »Über die Einführung von Änderungen in Artikel 5 des Föderalen Gesetzes »Über den Schutz von Kindern vor Informationen, die ihre Gesundheit und Entwicklung schädigen« und einzelne gesetzgebende Akte der Russischen Föderation mit dem Ziel, Kinder vor Informationen zu schützen, die die Verleugnung traditioneller familiärer Werte propagieren«], URL: <http://www.rg.ru/2013/06/30/deti-site-dok.html> (letzter Zugriff am 2. Dezember 2015).
- 103 Art. 148, Abs. 1 *Ugolovnyj kodeks Rossijskoj Federacii* [Strafgesetzbuch der Russischen Föderation].
- 104 Wiktoria Lomasko und Anton Nikolajew, *Verbotene Kunst. Eine Moskauer Ausstellung*, Berlin 2013, 12.
- 105 Vgl. Frimmel 2015 (wie Anm. 15), 206 – 212.
- 106 Alëchina und Tolokonnikova gründeten die Nichtregierungsorganisation Zone des Rechts (*Zona prava*), um gegen die »unmenschlichen Bedingungen und die Willkür im russischen Strafvollzug« zu kämpfen. Siehe URL: <http://zonaprava.com/> (letzter Zugriff am 30. April 2016).
- 107 Il'ja Azar, Durnoj urok našej molodeži. Chudožnik Pëtr Pavlenskij privël v sud prostitutok. Reportaž Il'i Azara [Ein schlechtes Beispiel für unsere Jugend. Der Künstler Pëtr Pavlenskij hat Prostituierte in den Gerichtssaal geholt. Eine Reportage von Il'ja Azar], in: *meduza.info*, 27. April 2016, URL: <https://meduza.io/feature/2016/04/27/durnoy-urok-nashey-molodezhi> (letzter Zugriff am 1. Mai 2016).
- 108 Ausführlicher zu dieser Thematik siehe Sylvia Sasse, Kunst vor Gericht, Kunst im Gericht und Kunst als Gericht. Künstlerische (Rück-)Aneignungen von Gerichtsprozessen, in: Sandra Frimmel und Mara Traumane 2018 (wie Anm. 4), 219 – 234.
- 109 Nach Ende des *Bedrohungs*-Prozesses wurden diese repressiven Mechanismen gegen Pavlenskij jedoch noch einmal verstärkt: Dem Künstler und seiner Partnerin drohte ein Verfahren wegen Körperverletzung und Vergewaltigung und ihren zwei Kindern die Überstellung in staatliche Obhut, woraufhin die Familie in Frankreich politisches Asyl erhielt.
- 110 Wenn es jedoch – wie in Pavlenskij's Fall – gelingt, dann tritt die Theatralität sowjetischen Gerichtshaltens, die nach den großen Schauprozessen der 1930er-Jahre in Vergessenheit geraten bzw. als Wesensmerkmal verinnerlicht worden war, wieder deutlich zutage. Vgl. Frölicher 2011 (wie Anm. 94), und Frimmel 2015 (wie Anm. 15), 240 – 274. Für wesentliche Anregungen zu diesen Schlussfolgerungen danke ich Gianna Frölicher und Anne Krier.

Abbildungsnachweis: 1 © Irene Bachčanjan. — 2 Nadžaf-Kuli, *Pečal'naja istorija* [Eine traurige Geschichte], in: *Krokodil* 12, 1954, 5. — 3 Ausst.-Kat. *Spheres of Light – Stations of Darkness* 2004 (wie Anm. 28), 312. — 4 Evgenij Vedernikov, *Kartina jasnaja!* [Das Bild ist klar!], in: *Krokodil* 35, 1952, 12.